

Jihočeská Univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Ateliér Arteterapie

2006/2007

Sny výtvarníka a básníka Jindřicha Štyrského

Martin Hronza

Vedoucí bakalářské práce: doc. PhDr. Pavel Kalina, Csc.

České Budějovice 2007

OBSAH:

Úvod	1
1. Osobnost, život a dílo Jindřicha Štyrského	2
1. 1. Štyrského dětství	2
1. 2. Školní léta	2
1. 3. Toyen	4
1. 4. Dílo Jindřicha Štyrského	5
2. Tvorba Jindřicha Štyrského	9
2. 1. Období inspirované kubismem	9
2. 2. Období artificialismu	10
2. 3. Období surrealismu	12
3. Surrealismus jako mezinárodní umělecký směr	14
3. 1. Vznik a počátky surrealismu	14
3. 2. Surrealisté a snová inspirace	15
3. 2. 1. Giorgio de Chirico	16
3. 2. 2. Salvador Dalí	17
3. 2. 3. René Magritte	18
4. Sny výtvarníka a básníka Jindřicha Štyrského	19
4. 1. Emilie přichází ke mně ve snu	20
4. 2. Sen o cikánce	22
4. 3. Sen o Matce - Zemi	23
4. 4. Sen o otci	23
4. 5. Sny o hadu a podivuhodné hrušce	25
4. 6. Skatologické sny	27
4. 7. Sen o strašácích a ptačí budce	28
5. Sen z hlediska historie	29
6. Spánek a sen z hlediska fyziologie mozku	30
6. 1. Spánek NREM (spánek bez rychlých očních pohybů)	31
6. 1. 1. Spánek 1 NREM	31
6. 1. 2. Spánek 2 NREM	31

6. 1. 3.	Spánek 3 NREM a spánek 4 NREM	31
6. 2.	Spánek REM (spánek doprovázený rychlými očními pohyby)	31
7.	Architektura spánku - proporce jednotlivých stádií	32
8.	V jaké fázi si sny pamatujeme	32
9.	Spánek a sex	33
10.	Erotické sny	33
11.	Závěr - o čem to vlastně snil Jindřich Štyrský?	34
12.	Použitá literatura	36

Obrazová příloha (samostatné číslování stran)

1.	Jindřich Štyrský, Vítězslav Nezval a Toyen	1
2.	Jindřich Štyrský, Zpěvačka	2
3.	Jindřich Štyrský, Souvenir	3
4.	Jindřich Štyrský, Náměsíčná Elvíra	4
5.	Jindřich Štyrský, Protinožci	5
6.	Man Ray, Rayogram	6
7.	Jindřich Štyrský, V mlze	7
8.	Jindřich Štyrský, Ilustrace ke Zpěvům Maldororovým	8
9.	Jindřich Štyrský, Kresba z Apokalypsy I.	9
10.	Jindřich Štyrský, Nálezy na pláži	10
11.	Giorgio de Chirico, Znepokojivé můzy	11
12.	Salvador Dalí, Neodbytnost paměti	12
13.	René Magritte, Milenci	13
14.	Jindřich Štyrský, Podobizna mé sestry Marie	14
15.	Jindřich Štyrský, Emilie přichází ke mně ve snu I.	15

16. Jindřich Štyrský, Emilie přichází ke mně ve snu II.	16
17. Jindřich Štyrský, Emilie přichází ke mně ve snu III.	17
18. Jindřich Štyrský, Emilie přichází ke mně ve snu IV.	18
19. Jindřich Štyrský, Sen o Matce - Zemi	19
20. Jindřich Štyrský, Po potopě	20
21. Jindřich Štyrský, Sen o otci - druhý záznam snu	21
22. Jindřich Štyrský, Můj otec	22
23. Jindřich Štyrský, Proměna	23
24. Jindřich Štyrský, Hermafrodit	24
25. Jindřich Štyrský, Podivuhodná hruška	25
26. Jindřich Štyrský, Had bez konce	26
27. Jindřich Štyrský, Rozpáraný had	27
28. Jindřich Štyrský, Záznam skatologického snu I	28
29. Jindřich Štyrský, Záznam skatologického snu II.	29
30. Jindřich Štyrský, Záznam skatologického snu III.	30
31. Jindřich Štyrský, Člověk nesený větrem	31
32. Jindřich Štyrský, Strašáci	32
33. Jindřich Štyrský, Rok 1939	33

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury, pramenů a zdrojů informací.

V Třebíči dne 14. dubna 2007

.....

podpis

Děkuji doc. PhDr. Pavlu Kalinovi, CSc. za pomoc a cenné rady při vedení této bakalářské práce.

Anotace

Sny výtvarníka a básníka Jindřicha Štyrského

Výtvarník a básník Jindřich Štyrský (1899 - 1942) byl malířem, jehož rozsáhlá tvůrčí aktivita zasáhla významným způsobem nejen do poezie, ale i do scénického výtvarnictví, knižní ilustrace a fotografie. V rámci evropského surrealismu zaujímá Štyrského tvorba významné postavení pro kvalitní barevné koláže a výzkum vlastních snů. Dokládá to ostatně jeho kniha *Sny 1925 - 1940* která obsahuje písemné i výtvarné záznamy autorových snů. Zaznamenával úzkostné vzpomínky spojené s dětstvím, traumata ze zrození a z prvních sexuálních pocitů, které se samovolně objevovaly v jeho snech. Studium vlastních snů, spisů Freudových, děl symbolismu a surrealismu se Jindřich Štyrský snažil pochopit podmínky imaginace - zdroje zla, bolesti, sadismu, soustrasti a naděje obsažené v jedné lidské mysli.

Annotation

The dreams of artist and poet Jindrich Styrsky

Artist and poet Jindrich Styrsky (1899 - 1942) was a painter whose extensive creativity impacted in a remarkable way not only on poetry but also on visual arts, book illustrations and photography. Styrsky's work occupies significant position within European surrealism for his quality color collages and exploration of his own dreams. This is documented in his book *Dreams 1925 - 1940* that contains written and painted account of author's dreams. He recorded anxious memories connected with his childhood, traumas of birth and sexual feelings that spontaneously appeared in his dreams. While studying his own dreams, Freud's papers, works of symbolism and surrealism, Jindrich Styrsky attempted to comprehend terms of imagination - sources of evil, pain, sadism, compassion and hope contained in one human mind.

Úvod

Jindřich Štyrský (1899 - 1942) je považován za jednoho z nejvýraznějších malířů českého surrealismu. Byl též známý jako scénický výtvarník, knižní ilustrátor, fotograf a básník. Působil jako editor literárních děl, redaktor a životopisec.

V souladu s počáteční bezstarostností své generace Štyrský zprvu psal, že obraz má být především poezií zraku, že nemá jiného účelu. Posléze však postupně vytvářel také temnější obrazy, které odkazují k vlastním zapomenutým nebo potlačeným psychózám. V této práci bych se chtěl zabývat jednak životními osudy Jindřicha Štyrského, dále vývojem jeho tvorby, ale především jednou z jeho nejzajímavějších literárních a výtvarných prací - knihou *Sny 1925 - 1940*.

Jindřich Štyrský v této knize zaznamenával úzkostné vzpomínky spojené s dětstvím, traumata ze zrození a z prvních sexuálních pocitů, které se samovolně objevovaly v jeho snech. Studium vlastních snů, spisů Sigmunda Freuda, děl symbolismu, surrealismu či autorů, jakými byli Jean Arthur Rimbaud nebo markýz de Sade, se Jindřich Štyrský snažil pochopit podmínky imaginace. Tedy zdroje zla, bolesti, sadismu, soustrasti a naděje obsažené v jedné lidské mysli. Kniha *Sny 1925 - 1940* byla sestavena v napjaté válečné situaci roku 1940. Obsahuje písemné a výtvarné záznamy autorových snů a je důkazem vzácného osobního nasazení. Jindřich Štyrský zaznamenával svoje sny v jejich sériovosti, čímž současně splnil jednu z nejdůležitějších podmínek vědecké práce se sny. Sen totiž nikdy nebyl Štyrskému pouhou zásobárnou víceméně bizarních představ, ale svrchovaně důležitou součástí jeho života. Systematickým průzkumem svých snů směřoval Štyrský k hlubšímu poznání samých základů lidské psychiky a také k obohacení života o dosud nevyužité a skryté síly a schopnosti.

Z velkého množství snů jsem si vybral k podrobnějšímu rozboru jen několik, jejichž výklad mně usnadňoval především dostatek podkladového a srovnávacího materiálu ze Štyrského bdělého života. Kromě rozboru těchto snů bych se chtěl v této práci dále zabývat spánkem a snem z hlediska fyziologie mozku.

1. Osobnost a dílo Jindřicha Štyrského

Motto: „Ale mým očím nutno stále házeti potravu. Polykají ji nenasytně a surově. A v noci ve spánku ji tráví.“

Jindřich Štyrský

1. 1. Štyrského dětství

Jindřich Štyrský se narodil 11. srpna 1899 v Dolní Čermné, nevelké vesnici nedaleko Kyšperka, dnešního Letohradu. Jeho otec Jindřich Štyrský byl učitelem na obecné škole v Dolní Čermné. Tam se seznámil s vdovou Marií Křivohlávkovou, majitelkou dvanáctihektarového statku. Oženil se s ní a společně pak žili z nájmu pronajatých pozemků a z učitelského platu. Marie Křivohlávková vstupovala do manželství s dvanáctiletou nemanželskou dcerou, kterou její nový manžel ihned adoptoval. Teprve po čtyřech letech přišel na svět syn Jindřich. V době jeho narození bylo otcí 39 a matce 41 let. Není tedy nic zvláštního, že narození syna pro ně znamenalo velmi radostnou událost. Manželství Jindřichových rodičů nebylo ale příliš šťastné. Sňatek uzavřeli v pokročilém věku víc z rozumu než z citového vztahu, a jak léta přibývala, měnili se oba v podivíny a žili v rozporech. On pokrokový učitel, ona bigotní katolička, on se sklony k lehkomyšlnosti, ona nadmíru šetrná hospodyně. Jindřich měl ale spokojené dětství. Zacházeli s ním jako s jedináčkem, protože nevlastní sestra Marie byla už podstatně starší a rodina měla hodně finančních prostředků na zajištění jeho potřeb. Navíc ho měli všichni členové domácnosti velmi rádi a vycházel dobře i s kamarády. 31. května 1905 jeho život zkalila ztráta v podobě smrti nevlastní sestry Marie. Bylo jí tehdy 21 let a zemřela na vrozenou srdeční vadu, která se v pozdějším věku stala osudnou i Jindřichovi. Jindřich zůstal sám. Víc dětí se už v rodině Štyrských nenarodilo.

1. 2. Školní léta

Školní léta Jindřicha Štyrského začala na obecné škole v Dolní Čermné. Po skončení měšťanské školy šel na přání svého otce studovat učitelský ústav do Hradce Králové. Maturoval v roce 1917. Přestože Jindřich trpěl po matce srdeční chorobou, byl v roce 1917 odveden do vojenské služby. Sloužil v čáslavské a v nymburské posádce. Pravděpodobně pro tělesnou neschopnost byl Štyrský z vojny propuštěn. 1. září 1918 nastoupil učitelské místo ve svém rodišti Dolní Čermné. Působil zde do konce školního roku 1920.

Jindřich byl ale v tomto zaměstnání nespokojen a byl přesvědčen, že se nikdy nestane dobrým učitelem. Z toho vznikaly spory a hádky mezi otcem a synem a Jindřich byl nešťasten. Utíkal z domu a celé dny proseděl s knihami v lesích. Uspokojení a pohodu hledal a našel v idylické přírodě. Krajina kolem Čermné s dalekými výhledy po pahorkatině a nepřiliš vzdáleném pohraničním pásmu Orlických hor okouzlovaly Jindřichovu rozcitlivělou duši a uklidňovaly jeho zjitřenou a rozvrácenou mysl.

V roce 1920 zemřela Jindřichova matka a Jindřich zdědil polovinu podílu. V té době byl už rozhodnut opustit domov. Již tehdy se zajímal o výtvarné umění, a tak se v roce 1920 postavil otcí a zapsal se na pražskou Akademii výtvarných umění. Dědictví mu umožnilo, aby uskutečnil to, co si už dávno přál - rozchod s minulostí, učitelstvím, rodištěm i otcem. Rozchod s otcem však uspíšily především neustálé hádky a rozbroje. Ze vzpomínek Vítězslava Nezvala víme, že to byl vztah velmi napjatý, ústící často do otevřeného nepřátelství a vybíjející se v dramatických konfliktech. Jindřich Štyrský vyprávěl Vítězslavu Nezvalovi, že po matčině smrti měl jeho otec mladou hospodyně, se kterou měl poměr. Kvůli ní žárlil však na svého syna tak, že jednou vzal na něho pušku a chtěl ho z žárlivosti zastřelit. Štyrského otec tehdy zcela propadl alkoholu a Jindřich za ním nerad jezdil domů. V roce 1924 dostal Štyrský telegram, aby ihned přijel, že jeho otec upadl v opilém stavu na rozpálenou plotnu, smrtelně se popálil a umírá. Když přijel Jindřich do Čermné u Kyšperka, otec byl už mrtev, a Štyrský zdědil všechno jeho majetek.

Do Prahy se Jindřich vrátil vnitřně rozerván a i když byl pro první dobu pobytu hmotně zajištěn, byl sklíčen nejistotou z budoucnosti. Od Akademie výtvarných umění očekával ve svých představách víc, než mu mohla dát. Nejprve navštěvoval všeobecnou malířskou školu (1920 - 1923 u J. Obrovského), následně pak speciální malířskou školu

(1923 - 1924 u R. Krattnera). Akademie byla ale v té době institucí se všemi atributy pedagogického ústavu, ve kterém převládal výukový prvek nad zřeteli uměleckými a tvůrčími. Vedl žáky k dokonalému ovládnutí technických dovedností jako nutnému předstupu uměleckého mistrovství. Jindřich ale neměl ve své povaze dostatek smyslu pro systematičnost a kázeň. Jeho sklony k povrchnosti a odpor k autoritám byly hlavní zábranou a překážkou, aby se se školou sžil a přizpůsobil se jejím požadavkům. Byl přesvědčen, že spíše potlačuje, než by rozvíjela jeho schopnosti. Něco takového prožíval už na studiích v Hradci Králové. (Michl, 1976)

1. 3. Toyen

V roce 1922 Jindřich Štyrský přerušil studium na pražské Akademii výtvarných umění a za zbytek peněz z matčina dědictví odjel do Itálie a Jugoslávie. Na jugoslávském ostrově Korčula se seznámil s Marií Čermínovou, která později začala používat pseudonym Toyen. Toto setkání ho ovlivnilo na celý zbytek života. Společně se stali hlavními představiteli české meziválečné výtvarné avantgardy. (Bydžovská, 1992)

O osobním životě Marie Čermínové, a zvláště o období, než se seznámila s Jindřichem Štyrským, toho moc nevíme. Možná proto, že sama o své minulosti na rozdíl od Štyrského mlčela. Marie Čermínová se narodila 21. září 1902 v Praze a v roce 1919 - 1922 studovala na pražské Uměleckoprůmyslové škole u profesora Emanuela Dítěte. Svůj život zasvětila umění a přátelům. S rodinou se vůbec nestýkala. Nikdy se nevdala a neměla ani žádného potomka. (Poche, 1975)

Pseudonym Toyen začala používat od roku 1923. Přejít k úplnému oproštění od občanského jména byl však pozvolný. Nikdo pořádně neví, jak tento pseudonym vlastně vznikl. Existuje několik teorií. Mezi pařížskými surrealisty se tvrdilo, že Toyen pochází z francouzského slova „citoyen“, což česky znamená občan. Další teorii můžeme vyčíst ze vzpomínkové knihy Jaroslava Seiferta *Všechny krásy světa*. Píše: „Seděl jsem s Mankou v Národní kavárně a Manka měla před výstavou. A nechtěla za nic vystavovat pod svým jménem. Za chvíli, když odešla pro nějaký časopis, napsal jsem na ubrousek velkými písmeny TOYEN. Když si jméno přečetla, bez rozmýšlení jej přijala a nosí jej podnes...“ A ještě jiného názoru je psychoanalytik Bohuslav Brouk.

Podle něho je to slovní přesmyčka ze spojení „to je on“. Tato teorie by odpovídala stylizaci Toyen do mužské polohy.

Ať tak, či onak, mužská stylizace Toyen by tehdy asi prošla v bohémské Paříži, v konzervativní Praze ovšem působila jako provokace. Některé fotografie z té doby sice zachycují Toyen v klobouku a v elegantním kostýmu podle poslední módy, častěji se ale oblékala do mužských šatů a mluvila i psala v mužském rodě. Nesklonný a bezrodý pseudonym měl zřejmě Marii Čermínovou osvobodit a zrovnoprávnit. Možná ale, že svědčí i o jisté bezradnosti v hledání vlastní orientace. Jaroslav Seifert vzpomíná: „Byli jsem mladí, líbily se nám krásné, elegantní slečny a Toyen nás mermomocí ujišťovala, že má tentýž hřích. Nesnášela narážky, že by mezi ní a Štyrským mohly být jiné vztahy než kamarádké...“ Přesto se osudy Jindřicha Štyrského a Toyen velmi proplétají. (Nezval, 1965)

1. 4. Dílo Jindřicha Štyrského

V roce 1923 vstoupili Štyrský a Toyen do řad Svazu moderní kultury Devětsilu. V roce 1925 spolu odjíždějí do Paříže, kde Štyrský zůstává do jara 1928 a Toyen s krátkou přestávkou do jara 1929. V Paříži začala pro Jindřicha Štyrského jedna z nejdůležitějších etap jeho díla. Zúčastňuje se mezinárodní výstavy *Árt d'aujourd'hui* (1. - 25. prosince 1925), na které byl vedle něho a Toyen z českých umělců zastoupen pouze Josef Šíma, žijící v Paříži již delší dobu. Během svého pařížského pobytu Štyrský a Toyen vytvořili vlastní umělecký směr - artificialismus. Tímto směrem se chtěli programově distancovat od surrealismu. Přesto si Štyrský v roce 1925 začal zaznamenávat své sny, které se pro něj staly až do konce života důležitým inspiračním zdrojem.

Po návratu z Paříže se Štyrský v sezóně 1928 - 1929 stal šéfem výpravy Osvobozeného divadla.

Kromě vlastní umělecké tvorby se Jindřich Štyrský intenzivně zabýval ilustracemi knih, obálek a typografickými úpravami. V roce 1929 se stal redaktorem nakladatelského listu *Literární kurýr Odeonu*, který vycházel do června 1931.

V roce 1930 vyšla v nakladatelství Odeon kniha Jindřicha Štyrského *Život J. A. Rimbauda*. Současně vyšly Nezvalovy překlady Rimbaudových básní. Existují ještě

další literární projevy Jindřicha Štyrského, například biografický nástin *Život markýze de Sade* či biografie *Obyvatel Bastily*, která zůstala nedokončená.

V letech 1930 až 1933 vydával Jindřich Štyrský jako soukromý tisk *Erotickou revui* (Sborník pro erotickou poezii, literaturu a umění). *Eotická revue* byla určena omezenému okruhu odběratelů. Nesměla být veřejně prodávána, půjčována, ani jinak rozšiřována či zařazena do veřejných knihoven.

V roce 1931 založil Štyrský *Edici 69*, ve které vyšlo například *Sexuální nocturno* Vítězslava Nezvala nebo *Emilie přichází ke mně ve snu*, jedna z nejdůležitějších Štyrského prací vůbec. Tuto knihu ilustroval Štyrský deseti erotickými kolážemi.

V roce 1933 se Štyrský a Toyen stali členy SVU Mánes a v roce 1934 byli zakládajícími členy Skupiny surrealistů v ČSR.

Důležitou kapitolou v tvorbě Jindřicha Štyrského byly jeho koláže, které v době před vznikem artificialismu měly zajímavý rys, typický jen pro českou avantgardu sdruženou v Devětsilu. Byly to tak zvané obrazové básně, nazývané též fotomontáže, které na rozdíl od dadaistických „absurdních“ koláží měly výrazně poetický charakter.

Nejvýrazněji však působí koláže Jindřicha Štyrského teprve v surrealistickém období. I když se tyto koláže dotýkají nejrůznějších oblastí, lze najít určitou linii, která mnohé z nich spojuje. Jsou variací na téma sentimentality a krutosti. Jindřich Štyrský přehodnocuje banální kýčařskou reprodukci protikladnými významy, převracejícími ji v její opak. Například andělská dívčí postava se dotýká mužského těla nakaženého jakousi leprou, nebo do nostalgických krajin či měšťanských interiérů jsou vlepeny řezy s vnitřnostmi. Štyrský si záměrně vybíral reprodukce, které původně měly diváka uspávat a přesvědčovat jej o ideální kráse a líbeznosti tohoto fenomenálního světa. Klamný soucit na Štyrského kolážích nemá místo. Je naopak podroben významovým zvrátům, dokládajícím tezi o přitahujících se protikladech. Co mělo zakrývat pravou tvář světa, je konfrontováno s tím, co běžně zůstává zakryto (například anatomické detaily, lidské kostry apod.). Většinou své koláže individuálně nepojmenovával. Určité názvy jim dal až při přípravě knihy *Sny*, ve které se někdy objevují. Buď jsou ke snům jen přiřazené, jako například ke *Snu o tetovaných nemluvnětech* a ke *Snu o motýlech*, nebo se k nim přímo váží, jako ke *Snu o otci*, o *Jaroslavu Seifertovi* a *Snu o prsech*.

Na vrchol kolážové tvorby Jindřicha Štyrského patří cyklus *Stěhovací kabinet*. Celý cyklus by se dal rozdělit do několika oblastí. Je totiž technicky i metodicky nesourodý. V cyklu *Stěhovací kabinet* se objevují kromě tradičních koláží také koláže, které byly vytvořeny z xylografického materiálu kombinovaného s barevnými reprodukcemi. Pravděpodobně jako jeden z prvních výtvarníků používal Jindřich Štyrský také výhradně barevných reprodukcí.

Jako další, avšak neméně významná, je Štyrského fotografická tvorba, ve které se zajímal o pouliční výlohy, cirkusové a pouťové prostředí a funerálie. Jako surrealistický fotograf také zaznamenal jako první zříceninu zámku markýze de Sade La Coste v Provence. V letech 1934 - 1935 vytvořil fotografické cykly *Žabí muž*, *Muž s klapkami na očích* a *Pařížské odpoledne*. O tom, že by fotografoval ještě později, už však neexistují žádné zprávy.

Jindřich Štyrský své fotografické scény nearanžoval, a dokonce odmítal jakoukoli inscenovanou fotografii a technické experimenty. Velmi nápadným rysem fotografií Jindřicha Štyrského je, že na nich chybějí lidé. Hlavními hrdiny se staly buď loutky, krejčovské panny, nebo vývěsní štíty a pouťové obrazy, které vlastně lidské postavy zastupovaly. Dalšími náměty byly věci z výkladních skříní, jež si Štyrský pečlivě vybíral. Například charitativní předměty, fotopotřeby, drogistické zboží, holičské potřeby, protetické pomůcky, obuv a podobně.

Přestože zařazení fotografií do jednotlivých cyklů Štyrský zpravidla pevně nefixoval, lze poukázat na námětové rozdíly mezi cykly *Žabí muž* a *Muž s klapkami na očích* na jedné straně a *Pařížským odpolednem* na straně druhé. Zatímco první dva cykly se zaměřují na výlohy a poutě, *Pařížské odpoledne* se zvláště soustředěně věnuje námětům rozpadajících se náhrobků a hřbitovů. Fotografie zachycují motiv mizení a odcházení, a to paradoxně na náhrobech, které by měly odolávat času. V roce 1935 byla v budově Mánesa v Praze uskutečněna první výstava Skupiny surrealistů v ČSR. Zúčastnil se jí i Jindřich Štyrský, který představil vedle obrazů také cyklus koláží *Stěhovací kabinet* a fotografie cyklů *Žabí muž* a *Muž s klapkami na očích*.

V roce 1938 vychází doposud jediná systematická monografie *Štyrský a Toyen* s úvodní studií Vítězslava Nezvala a s doslovem Karla Teiga. V Nezvalově úvodu je stručně rekapitulován vývoj tvorby Štyrského a Toyen od kubistických začátků až do roku 1936. Karel Teige v doslovu nejprve rekapituluje celý vývoj Devětsilu a potom

se zabývá kubistickou tvorbou Štyrského a přechodem k artificialimu prostřednictvím obrazových básní.

Za okupace znemožňovala fašistická cenzura jakoukoliv veřejnou aktivitu a tehdejší fašistická ideologie zahrnovala všechny avantgardní umělce pod hanlivý název entartete Kunst (zdegenerované umění). V této nepříznivé době dokončil Jindřich Štyrský rukopis své knihy *Sny*, který provázel kresbami, kolážemi a reprodukcemi obrazů. Jeho nepatrný zlomek vydal jako soukromý tisk v roce 1941. Bylo to jeho poslední literární dílo. (Bydžovská, 1992)

Vítězslav Nezval ve své knize *Z mého života* vzpomíná: „Štyrský si kazil víc a víc zdraví. Bylo to zoufalé. Štyrský, jehož životospráva byla stále horší a horší, těžce onemocněl. Jako dnes vidím ponuré odpoledne, kdy jsem za ním zajel do penzionu poblíž Olšan, kde bydlel. Když jsem několikrát marně zaklepal na dveře, aniž mně šel otevřít, zkusil jsem stisknout kliku a dveře se otevřely samy. V pokojíku bylo šero, záclona stažena, a na posteli ležel Štyrský v nepopsatelném stavu. Byl jistě neholen několik dnů, jeho tvář byla strhána a jeho oči bloudily mně vstříc s nepopsatelným zoufalstvím. Poněvadž se neukázal několik dnů, myslil jsem, že má za sebou několikadenní pitku. Sděлил mi selhávajícím hlasem, že takto leží už tři dny a není schopen postavit se na nohy. Jeho puls byl tak rychlý, že se mně nepodařilo jej spočítat, a tak jsem sběhl do vrátnice penzionu, abych zatelefonoval lékaři. Ten mu po vyšetření poradil, aby se dal odvézt do nemocnice, kde by se mu dostalo vyšetření zevrubnějšího a potřebné léčby. Mezitím přišla Toyen a rozhodla se, že bude ve dne v noci opatrovat svého přítele, jen aby nemusel do špitálu“. (Nezval, 1965, s. 188 - 190)

Štyrského tvorba byla ukončena 21. března 1942 - bylo mu necelých 43 let. Zemřel v Praze po delší nemoci, pravděpodobně na stejnou srdeční chorobu jako jeho nevlastní sestra Marie. Své umělecké dílo odkázal Toyen, která ho v roce 1947 odvezla do Paříže. V letech 1942 - 1944 nechala Jindřichu Štyrskému zbudovat hrob na Olšanském hřbitově v Praze. (Bydžovská, 1992)

2. Tvorba Jindřicha Štyrského

Tvorbu Jindřicha Štyrského bych rozdělil do těchto tří období: rané období inspirované kubismem, období artificialismu a období surrealismu.

2. 1. Období inspirované kubismem

V rané etapě tvorby Jindřicha Štyrského, bezprostředně související se snahami vrstevníků z Devětsilu, sehrál zásadní roli vztah ke kubismu, chápanému velmi nedogmaticky jako inspirace ke svobodnému experimentování s výtvarnou formou. Výsledná díla byla ovlivněna kubistickým tvaroslovím, ale vymykala se prostorovým záměrům kubismu. Tradiční lyrické náměty (krajinu, figuru nebo zátiší) transponoval Štyrský v četných obrazech, kresbách a kolážích do plošných plánů, mnohdy řazených do ortogonální kompoziční osnovy, kterou občas narušují a oživují organické tvary rostlinných prvků. Jeho díla se vyznačovala delikátní barevností, kterou v následujícím vývoji ještě dále zjemňoval - například harmonie růžové, bílé a neapolské žlutí v obraze *Zpěvačka*. (obr. příloha 2)

Ve dvacátých letech 20. století se Štyrský i Toyen zabývali tvorbou obrazových básní, považovaných za originální projev devětsilovské poetiky. Některé obrazové básně Jindřicha Štyrského přinášejí v dosud povrchové, čitelné rovině určité motivy, jež se v jiné, mnohoznačnější podobě rozvinuly a prohloubily v pozdějším artificialistickém období. Jako příklad lze uvést obrazovou báseň *Souvenir* z roku 1924 (obr. příloha 3), která dokonce explicitně, slovně navozuje téma vzpomínky. Fotografie použité v této kompozici se váží k námětům, které v artificialismu nejčastěji udávaly „direktivu emocí“ - moře, podmořský svět, lodě, pobřeží, pláže a nálezy na plážích. Fragment mapy v *Souveniru* nejen evokuje romantiku cest a konceptuálním způsobem situuje celý výjev do konkrétního místa, ale zároveň zastupuje letecký pohled na pobřeží a záliv. Přímá konfrontace různých měřítek a úhlů pohledu proměňuje obvyklé vztahy a poměry mezi věcmi a vzdaluje je jejich původnímu určení. Vzniká tak nová básnická skutečnost. (Bydžovská, 1992)

2. 2. Období artificialismu

Koncem roku 1925 přijeli Štyrský a Toyen poprvé do Paříže, kde se hodlali načas usadit. V té době už měli za sebou sice krátkou, ale úspěšnou domácí uměleckou kariéru, spjatou s pražskou avantgardou sdruženou v Devětsilu. V říjnu 1926 připravili ve svém ateliéru na Montrouge výstavu pod názvem artificialismus.

Štyrský předvedl 26 prací, které zachycovaly jeho umělecký vývoj v posledních dvou letech, vrcholící v artificialistických obrazech *Náměsíčná Elvíra* (obr. příloha 4),

nebo *Protinožci* (obr. příloha 5). V této době měli Štyrský a Toyen lákavou příležitost, aby se připojili k některému z hlavních uměleckých proudů, které se v Paříži v polovině 20. let dvacátého století dále vyhraňovaly. Buď ke geometrické abstrakci, nebo k formujícímu se surrealismu. Avšak Štyrský, známý již v době schůzek Devětsilu svým individualismem, dal impuls k jinému rozhodnutí. Odlišit se od ostatní současné malby a vyhlásit vlastní, osobní umělecký směr - artificialismus. Použil zajímavý postup. Uchýlil se k jedné z taktik avantgardy tím, že nadcházející etapu ve tvorbě své i Toyen označil za nový -ismus, ale zároveň popřel avantgardní strategii, když předem odmítl jakékoli další přívržence či následovníky.

Hlavní princip artificialismu (z lat. artificialis - umělý, ars - umění, zručnost) spočíval ve ztotožnění malířství s poezií, s poezií nikoli ve smyslu literárním, ale ve smyslu svrchované svobodné tvorby, přirovnávané k elektrickému jiskření, jímž osobnost vyjadřuje svou afektivitu. Malíř se stává básníkem dávajícím tvar a barvu citové představě. Jeho imaginace se odvíjí od „vzpomínek na vzpomínky“, od představ vzpomínek, jež se neváží na logiku paměti a zkušenosti. Cílem je vyvést diváka z mechanismu obvyklé představitosti, navodit lyrickou atmosféru, vzbudit poetické emoce, vzrušit senzibilitu.

Obraz *Náměsíčná Elvíra* předznamenal celou skupinu obrazů, v nichž se názorně řeší jeden ze základních požadavků artificialismu - soustředit se na poezii, kterou realita vyzařuje a jež vyplňuje mezery mezi reálnými formami. Aby artificialisté mohli tyto éterické představy vyjádřit adekvátním výtvarným způsobem, hledali a vymýšleli malířské techniky potlačující hmotnost barev, umožňující co nejjemnější barevné přechody a obohacující barevnou škálu o dosud neznámé odstíny (Karel Teige označil vzniklé obrazy za ultrafialové, tedy zachycující paprsky neviditelné části spektra, zatímco Vítězslav Nezval psal o čtvrttónové paletě, která souběžně se čtvrttónovou hudbou zjemňuje smyslové vnímání).

Jedním z technických prostředků k dosažení podobných dojmů se stalo stříkání barev přes síť, šablony a různé předměty (peří, listy rostlin, kostky cukru, napínáčky, spirály z ředkviček nebo jablečných slupek apod.), jejichž prostupující se siluety a odrazy se odpoutávají od konkrétní reality a vytvářejí snové přeludy. Určitou inspiraci mohl artificialismus najít v některých fotografiích Mana Raye (obr. příloha 6), které členové Devětsilu obdivovali a s oblibou reprodukovali ve svých publikacích

a zařazovali na své výstavy. Jestliže Man Ray rozložil a posouval předměty na fotografické desce a jejich několikanásobným osvětlením vytvářel „optické šerosvitné básně“, pak Štyrský vytvořil malířskou analogii jeho postupu tím, že zachycoval obrysy objektů na plátně prostřednictvím rozprašované barvy, nahrazující působení světelných paprsků.

Štyrský a Toyen chtěli vytvořit novou, originální, „nevinou“ výtvarnou řeč. Používali k tomu nejen výše popsanou metodu, jejímž prostřednictvím zbavovali obrysy předmětů jejich původní identity a činili z nich nástroje své fantazie, ale rovněž vymýšleli neidentifikovatelné novotvary, vymykající se předchozí zrakové zkušenosti. Jindřich Štyrský rafinovaně kombinoval disparátní prvky - v jednom obraze slučoval organické útvary, geometrické formy, sítě a arabesky z nití a provázků. V artificialistickém období preferoval jemnou, někdy až „vybledlou“ barevnost. Efekty získané rozprašováním barev dokázal precizně napodobit v olejomalbě. Nejdůležitějším momentem tohoto procesu bylo prosvětlování barvy, jímž vznikal neurčitý, imaginární prostor či spíše fluidum, v němž tkvěly, vznášely se nebo pluly různé novotvary, samostatné i překrývající se či prostupující se. Příkladem je Štyrského obraz s názvem *V mlze* (obr. příloha 7).

Přestože artificialisté zdůrazňovali, že námětem jejich obrazů je obraz sám, nespokojili se s indiferentním označováním svých děl, ale vymýšleli jim poetické názvy, sloužící jako pobídky k uvolnění divákovy fantazie (tzv. direktivy emocí). Artificialisté měli ovšem v tomto směru poněkud ulehčenou situaci, protože se mohli inspirovat dílem svého předního básníka Arthura Rimbauda (1854 - 1891), který v poezii dosáhl toho, oč usilovali artificialisté v malířství. Arthur Rimbaud metodou slovní alchymie vytvořil novou skutečnost, vynalezl konkrétní jazyk, obracející se k senzuační vnímavosti. A právě tak i názvy artificialistických obrazů odkazují většinou ke konkrétním, nejčastěji přírodním jevům, které ale mají schopnost evokovat zasunuté pocity, nálady, dojmy nebo vzpomínky. Práci básníka popisují Štyrský a Toyen následovně:

„Básník dává tvar a barvu citové představě. Jeho vjemy se při vzniku transfigurují. Vzpomínky procházejí vědomím, aniž se otisknou a aniž zmizí. Jejich tvar není reálný ani umělý. Je přirozený. Básník nemůže být šťasten v umělých rájích“.
(Bydžovská, 1992, s. 27)

Artificialismem neunikají Štyrský a Toyen z reality. Vzpomínky, které „boží systém a mechanismus souvislých představ,“ jim otevíraly rezonanční pole pro jejich vlastní obrazovost. Převáděly reálné dojmy do imaginárních prostorů, nezávislých na skutečnosti. Asociativní představy nahradili artificialisté analogiemi emocí. Nezobrazovali ale prudké emotivní stavy, ale jejich vzdálené ozvěny. Artificialismus naprosto převrátil způsob přístupu k realitě. Byl zcela opačný než v kubismu, ale současně se nepodobal surrealistickému. Štyrskému a Toyen se podařilo vtisknout svým obrazům nové časoprostorové pojetí, které předpokládalo syntézu vzpomínky a imaginace, vyhovující artificialistické tezi o odtažitosti obrazu a vnějšího modelu: „Čím větší je poměr jejich vzdáleností, tím vizuálně dramatičtější stává se emotivnost, vznikají analogie emocí, jejich spojitě vlnění, ozvěny vždy vzdálenější a složitější, takže při pokusu konfrontace reality s obrazem připadají si obě naprosto cizí“.

Ať byly vzpomínky sebevzdálenější od původního zdroje, nikdy nesklouzávaly do čisté abstrakce. Rozluka vnějšího modelu a obrazu nebyla tak naprostá jako v bezpředmětném malířství. Oddalování mělo své meze, dané evokativní silou vzpomínky. Nejodhmotněnější artificialistické obrazy nepřinášely jen vzpomínku na předměty, ale spíše vzpomínku na vzpomínky, stírající naprosto kontakt se svým východiskem. Oddálení mezi obrazem a předmětem, které Štyrský a Toyen v artificialismu proklamovali, lze považovat za nejdůležitější aspekt artificialistické teorie, dokonce pravděpodobně za její nejstěžejnější rys, jímž se odlišuje od ostatních evropských avantgardních proudů. Artificialismus lze označit za jeden z nejoriginálnějších -ismů meziválečné evropské avantgardy, zdůrazňující čistě výtvarné hodnoty. Jindřich Štyrský v přednášce Surrealistické malířství (1934) podotkl: „Kdybych měl situovati artificialismus, označil bych ho za pojítka mezi kubismem a surrealismem“. (Bydžovská, 1992)

2. 3. Období surrealismu

Cesta Jindřicha Štyrského od artificialismu k surrealismu měla ale složité peripetie. Štyrský si dost dlouho zachovával kritickou distanci vůči surrealismu, jehož aktivity včetně výstav mohl bezprostředně sledovat při svém pařížském pobytu od konce roku 1925 do roku 1928. Štyrský přijímal surrealismus s výhradami, dokonce se domníval, že artificialismus je pokročilejší než surrealismus, který vracel malířství zpět, místo aby jej posouval kupředu. Surrealismus charakterizoval jako malířství „formově

historizující“. Kritizoval zejména úlohu nevědomí, jež označoval za „roubík, který si mnozí strkali do úst, aby dál nemysleli“. Podle jeho představ imitoval surrealismus zaznamenáváním automatického, zcela bezděčného hnutí mysli vnitřní realitu. Jindřich Štyrský byl spíše pro vytržení za bdění, nikoli pro snové či halucinogenní zkušenosti. Ukazuje se to na snad vůbec první definici artificialismu z nepublikované knihy: „Demonstrujeme nové malířství jako žonglerství vizuálních forem a antiopiového artificialismu“. Artificialismus dosahuje přirozené proměny vědomí bez pomoci drog, jedině hlubokými senzitivními vzněty. Štyrský vystupoval i proti psychoanalýze: „Nevýhoda těch, kteří hledají útočiště ve spánku je v tom, že musí čekat, až se jim zavřou oči.“ (Bydžovská, 1992, s. 30) Artificialistický děj se odehrává před otevřenými očima a dílo vzniká při plném autorově vědomí.

Počáteční negativní stanovisko k surrealismu zdůvodňoval Štyrský později tvrzením, že v první polovině 20. let dvacátého století nebylo surrealistické malířství ještě příliš rozvinuté, že surrealismus byl především literárním směrem. Ale během první poloviny 30. let dvacátého století kdy se stal hlavním představitelem Skupiny surrealistů ČSR, Štyrský svůj postoj přehodnotil.

I když Štyrského změna postoje k surrealismu může působit jako náhlý a pozdní zlom, jeho výtvarné dílo svědčí o tom, že se tato situace dlouhodobě připravovala. Dokonce se zdá, jako by surrealismus vnikal do Štyrského prací takřka proti jeho vůli. Na konci 20. let dvacátého století se začal Štyrský opět zajímat o lidskou figuru, která v předchozím, čistě artificialistickém období téměř vymizela. Nyní se ale v nové podobě vracela, zprvu prostřednictvím tělesných fragmentů, které se objevily roku 1928 v kresbách k Lautréamontovu *Maldororovi* (obr. příloha 8). Na jedné z nich je srdce, na další kostra ruky. Ačkoliv šlo o motivy jakoby převzaté z pitevního stolu, byly organicky zapojeny do měkce plynoucí artificialistické struktury.

Souběžně s posuny, které se odehrávaly stále ještě v rámci artificialistického názoru, zkoušel Štyrský odlišné výrazové možnosti. V roce 1929 vznikl cyklus šesti kreseb s názvem *Apokalypsa* (obr. příloha 9). Tyto kresby se vymykají hravému a lyrickému artificialismu jak svým námětem, tak po stránce výtvarné, zejména v pojetí prostoru. Většinou vycházejí z „realisticky“ zachycené krajinné scenérie. Některé z nich rozvíjejí příznačné téma *Nálezů na pláži* (obr. příloha 10), artificialistického obrazu z roku 1927, jehož kompozici Štyrský opakoval i v první ilustraci k *Maldororovi*. Místo

dřívějších „leteckých“ nadhledů a evokací stavů bez tíže je však na některých listech *Apokalypsy* jednoduchými prostředky znázorněn kus pobřeží s podivnými vyplaveninami a zbytky lidských či zvířecích těl, tvořícími zvláštní „zátiší“. V další z těchto kreseb vystupuje z rozpraskaného pozadí, využívajícího efektů frotáže, výrazný obrys lidské postavy - plačky, zahalené v drapériích. Tato kresba měla patrně pro Štyrského osobní význam, neboť po jeho smrti ji nechala Toyen převést do kamene na malířův náhrobek. Jakkoli nesourodě s ostatním dílem a zdánlivě epizodicky mohla *Apokalypsa* zprvu působit, je nepochybné, že otevírala novou etapu Štyrského tvorby. Scény, kompozice i jednotlivé motivy z tohoto cyklu se na počátku 30. let dvacátého století promítly do celé skupiny jeho obrazů. (Bydžovská, 1992)

3. Surrealismus jako mezinárodní umělecký směr

3. 1. Vznik a počátky surrealismu

Surrealismus vznikl jako široké intelektuální hnutí počátkem 20. let dvacátého století v Paříži. Byla to reakce na krizi, která v západoevropské kultuře zavládla po skončení 1. světové války. Jeho průkopníci hledali hodnoty, které válka morálně i intelektuálně podryla. Řada prvních přívrženců surrealismu se tvořila z ranějšího směru, známého jako dadaismus. Přestože oba tyto směry odsuzovaly zakořeněné měšťácké konvence a prahly po novátorském uměleckém vyjádření, každý zvolil zcela odlišnou taktiku. Jádro dadaistické koncepce spočívá v protestu, prosazování násilného převratu a rebelantství. Surrealismus přijal mnohem programovější přístup, do něhož zahrnul také psychoanalytické bádání Sigmunda Freuda a marxistickou ideologii, aby vytvořil vlastní intelektuální revoluci. Nicméně pokus lpět na těchto patrně neslučitelných filozofiích přispěl k neutuchajícím debatám a nesmiřitelným rozkolům mezi účastníky hnutí.

Obvykle se tvrdí, že pojem surrealismus neboli nadrealismus vznikl roku 1917, kdy francouzský básník Guillaume Apollinaire (1880 - 1918) toto slovo použil v podtitulu své hry *Prsy Tiresiovy*. (Martin, 2004)

Tento novotvar brzy přejal francouzský spisovatel a básník André Breton (1896 - 1966) jako označení pro nový směr v moderní literatuře a umění. Breton definoval surrealismus jako čistý psychický automatismus, kterým má být vyjádřeno, ať

už mluveným slovem, nebo slovem psaným anebo jakýmkoli jiným způsobem, skutečné fungování myšlení. Surrealismus spočívá ve víře v nadřazenou skutečnost určitých dosud zlehčovaných forem asociací, ve víře ve všemohoucnost snu a v nezištnou hru myšlenek. Je to diktát myšlení za nepřítomnosti jakékoli kontroly vykonávané rozumem a s vyloučením jakýchkoli ohledů estetických nebo morálních. Směřuje k tomu, aby zničil definitivně všechny ostatní psychické mechanismy a zaujal jejich místo v řešení hlavních problémů života. (Pijoan, 1986)

Breton byl bezpochyby zakladatelem a nejvýznamnější postavou při prosazování surrealistického hnutí. Na rozdíl od mnoha mužů své generace nenarukoval za 1. světové války na frontu. Přesto poznal zřůdnost válčení z první ruky v nemocnici, kde pracoval jako „lapiduch“ na psychiatrickém oddělení. Tam se setkal s pacienty, kteří následkem šoku po výbuchu šrapnelů utrpěli těžké duševní poruchy. A právě tam se také seznámil s nedávnými Freudovými výzkumy lidské psychiky. Stal se očitým svědkem raných pokusů o odkrytí nejniternejších zákoutí trýzněné mysli nemocných pomocí hypnózy.

Zatímco psychiatři využívali Freudovy poznatky ryze jako formu léčebné metody, tedy jako prostředek, jehož pomocí by zmírnili utrpení duševně postižených obětí války, André Breton v nich spatřil možnost proniknout k novému druhu reality nacházející se ve sférách nevědomí.

Jakmile se Breton v roce 1919 vrátil do Paříže, začal spolu s přáteli literáty - Philippem Soupaultem (1897 - 1990) a Louisem Aragonem (1897 - 1982) - vydávat časopis *Littérature*, který brzy přitáhl pozornost dalších mladých spisovatelů a umělců. Breton a Soupault zvolili novou tvůrčí metodu, kterou nazvali *automatické psaní*. V raných experimentech se pokoušeli tvořit společně, a to bez jakékoli předběžné představy o námětu či stylu. Promícháním nesoustavně zplozených vět všech účastníků vznikl text diktovaný nahodilými, iracionálními myšlenkovými pochody. Metoda je stejná jako v dětské hře, kdy si hráči předávají list papíru, na který každý z přítomných dopíše slovo, aniž by věděl, co bylo napsáno před ním. Výsledkem jsou například slovní spojení: „Ústřice ze Senegalu sní trojbarevný chléb...“ nebo: „Okřídlené výpary svádějí zamčeného ptáka...“

Surrealisté se pak jednou rozhodli, že stejnou metodu použijí také v kresbě. Předávali si čtvrtku papíru tak, aby ten, kdo má kreslit, neviděl, co vzniklo dříve. Každý

další „spoluautor“ dokresloval nebo dolepoval další fragment díla, které bylo výtvozem všech přítomných, ale také dílem náhody. Tuto techniku nazvali surrealisté *psychický automatismus*. Kresba těchto volných asociací bez kontroly rozumu měla podle surrealistů vytáhnout na denní světlo psychické procesy odehrávající se v nevědomí. (Martin, 2004)

3. 2. Surrealisté a snová inspirace

Jak už jsem se zmínil, na mnoho surrealistů hluboce zapůsobilo dílo Sigmunda Freuda (1856 - 1939).

Sigmund Freud ukázal, že potlačíme-li své bdělé myšlenky, vnitřně se přiblížíme dítěti nebo divochovi. Této myšlenky se surrealisté chopili a prohlásili, že intelekt v bdělém stavu nemůže nikdy vytvořit žádné umělecké dílo. Připouštěli snad ještě, že nám rozumové schopnosti mohou dát vědu, ale na vzniku uměleckého díla se může podílet pouze nerozum. Ani tato teorie není tak nová, jak by se zdálo. Řekové a Římané považovali například poezii za druh „božského šílenství“ a romantičtí spisovatelé, jako například Coleridge a De Quincey, úmyslně experimentovali s opiem a jinými drogami, aby vyhnali rozum a přenechali žezlo fantazii.

Také surrealisté prahli po duševních stavech, při nichž se to, co je uloženo hluboko v naší mysli, může dostat na povrch. Výsledek může nezasvěcenému připadat naprosto nesmyslný, avšak pustí-li z hlavy předsudky a nechá volné pole fantazii, bude umělcův zvláštní sen moci sdílet.

Podle E. H. Gombricha není tato teorie správná a neodpovídá ani Freudovým názorům. Nicméně experimentovat s malbou snových obrazů jistě stálo za to. Ve snech prožíváme často zvláštní pocit, že se lidé a předměty prolínají a vyměňují si místa. Naše kočka může být současně naší tetou a zahrada Afrikou. (Gombrich, 1997)

3. 2. 1. Giorgio de Chirico

Pravděpodobně největší vliv na vývoj „vlny snů“ měl italský malíř Giorgio de Chirico (1888 - 1978). Do Paříže přijel v roce 1911, a přestože ho zajímaly avantgardní umělecké proudy, věnoval se svému vlastnímu stylu. Ve svých obrazech spojuje a sestavuje opuštěná náměstí, lemovaná paláci a arkádami, sloupořadí, sochy, věže, nádraží, nebo figuríny, vrhající ve světle končícího dne své prodloužené stíny.

Neskutečná setkání nesouvztažných objektů, znázorněná (pomocí tradičních zobrazovacích prostředků) konvenčním obrazovým stylem, budí zdání zhuštěného světa snů a nočních můr. Svoji malířskou tvorbou de Chirico zavrhuje veškeré logické vnímání skutečnosti - nazývá ji *metafyzickou malbou*. Přestože se Giorgio de Chirico k surrealistickému hnutí nepřipojil, jeho role předchůdce surrealistického malířství je velmi důležitá.

Obraz *Znepokojivé múzy* (obr. příloha 11) je pravděpodobně jeden z de Chiricových nejslavnějších. Jeho první verze vznikla v roce 1917. Později umělec namaloval ještě více než dvacet variant uvedeného díla, které se od sebe jen neznatelně liší.

Výstavba obrazu *Znepokojivé múzy* je jednoduchá, ovšem působí impozantním dojmem. Na dlouhém, v perspektivě namalovaném dřevěném pódiu, které se podobá palubě lodi, stojí dvě postavy zahalené do slavnostních peplů (peplos - oděv bez rukávů, který nosily ženy ve starověkém Řecku), jež splývají k zemi ve ztuhlých záhybech, podobně jako je tomu na antických sochách, které malíř znal z muzeí. Postava vlevo má protaženou hlavu figuríny, která připomíná balón kolébající se ve větru. Figura vpravo zase hlavu ztratila, leží jí u nohou. Na jejím místě trčí z těla jakási lesklá kuželka. Kromě těchto ani postav ani soch umístil malíř na plátno dva různobarevné mnohostěny a jeden úzký válec ozdobený červenou spirálou. Dřevěné pódium končí v pozadí rázným řezem. V dále se vynořují obrazy „červeného města“ - zámek rodiny Este ve Ferraře, tovární budovy s vysokými komíny a podsaditá bílá věž. Ženskou skulpturu, již si povšimneme ve stínu, ve středním plánu po pravé straně, lze interpretovat jako sochu Hestie, řecké bohyně, ochránkyně domácího krbu. Malíř tyto tři napůl antické postavy situuje na diagonální linii, která je kolmá k čarám tvořeným stíny, jež vrhají. Protikladem k četným svislícím je vodorovná linie horizontu, vyznačená okrajem dřevěného pódia.

Světlo a barvy této kompozice, působí velice chladným dojmem. Tajemný charakter představené scény ještě posiluje průzračná, mrazivá atmosféra, která na obraze panuje. Umělec mistrovsky vytváří kontrast mezi archaickým charakterem sošných postav a teatrálností prostoru, který je obklopuje. Tato kombinace ještě posiluje výjimečnost tohoto plátna. (Martin, 2004)

3. 2. 2. Salvador Dalí

Sny se také nechal inspirovat španělský malíř Salvador Dalí (1904 - 1989). Do Paříže přijel v roce 1929 a s Bretonovým okruhem ho seznámil jeho přítel, španělský malíř Joan Miró (1893 - 1983). Díky svým excentrickým výstupům a své megalomanií se Dalí stává světovou hvězdou, člověkem, který dokáže využít sílu médií a mezinárodního obchodu ke zvětšení svého majetku a slávy. V rodném Katalánsku, kde malíř strávil většinu svého života, byl živoucím symbolem surrealismu, z něhož byl ovšem sám roku 1937 vyloučen.

Práce Salvadora Dalího se vyznačovaly akademickou dokonalostí a věrným propracováním detailů. Dalí svojí hyperreálnou technikou, výstředními kombinacemi a nadpřirozenými metamorfózami prosytil své obrazy téměř halucinatorními rysy. Aby se ponořil do světa nevědomí, rozvinul metodu, již sám nazval *paranoickokritická*. Inspiraci čerpal z učení Sigmunda Freuda a ze studií francouzského psychiatra Jacquese Lacana. Oba zkoumali projevy a dopad paranoie na osobnost a jednání postižených. Paranoiu chápali jako výsledek tápání mezi skutečností a představou, v němž vnitřní posedlost narušuje vnímání skutečného světa. V úsilí napodobit tento duševní stav se Salvador Dalí pokoušel mylně vykreslovat okolní svět, takže důvěrně známé objekty dostaly zcela neznámé tvary a ocitly se v prostředí s nimi neslučitelném. Na Dalího obrazech se kompaktní prvky roztékají do biomorfních tvarů a neživé formy se přímo před očima proměňují v živoucí tvory.

Patrně nejslavnějším obrazem Salvadora Dalího je *Stálost paměti* (obr. příloha 12). Plátno prezentuje jeho estetickou teorii. Toho, co je tvrdé a toho, co je měkké. Vše měkké nám vlastně Dalí ukazuje v podobě hodinek, vezměme si kupříkladu ty, které přepadají přes okraj stolu, nebo další, visící přes větev. Všechno tvrdé zase představuje mys Creus, který malíř umístil do zadního plánu obrazu. Salvador Dalí posedlý pojmem času nám na tomto plátně předkládá metafory pomíjivé povahy lidského druhu, našeho nevyhnutelného zániku a neustálého zaobírání se časem, jenž se staví proti nám. (Martin, 2004)

3. 3. 3. René Magritte

Belgický malíř René Magritte (1898 - 1967) rovněž vytvářel díla silně odrážející metamorfni povahu snů. Paříž navštívil poprvé v roce 1927 a Bretonova skupina jej

přijala s otevřenou náručí. Do tří let se však s Bretonem znesvářil a vrátil se do rodného Bruselu. Možná víc než kterýkoli z ostatních surrealistů dokázal přetvořit všední a bezvýznamné v cosi neobyčejného. Často volí objekty nejsvětějšího rázu (jablko, dýmku, buřinku), avšak souvislosti, v nichž se nanovo zjevují, vyvolávají rozpačité dohady. Na první pohled nabízejí Magritovy zdánlivě jednoduché obrazy prosté vysvětlení, avšak jakýkoli pokus zrekonstruovat, co vypovídají, se brzy zhatí a vyústí v nevysvětlitelný pocit tajuplnosti, která vdechuje dílu snový charakter. Obraz *Milenci* (obr. příloha 13) je jeden z obrazů, které René Magritte namaloval v Paříži v letech 1927 - 1928. Dva milenci k sobě přiklání hlavy, jako by se už chtěli obejmout. Teprve, když se pozorněji podíváme na hlavy, zjistíme, že roušky halící obličej se skrucují kolem krků jako provaz. Mnohem zřetelněji to vidíme u mužské postavy. Tím se náš původní úsudek mění, aby byl nahrazen děsivou představou udušení nebo oběšení. Máme zde před sebou dokonalý příklad Magrittovy schopnosti vytvořit fantasticky realistický obraz, který zanechává pachut' nepříjemného rozrušení.

Ohledně důvodů k utajení tváří milenců se dodnes vedou spory. Někteří se domnívají, že vzešel z autorových snů, aby se stal součástí jeho nadreálného přístupu k umělecké tvorbě. Podle mínění jiných má zahalení obličejů temnější příčinu. Matka Reného Magritta spáchala v roce 1912, po dlouhých měsících depresí, sebevraždu skokem do řeky Sambre. Její tělo bylo nalezeno až za několik týdnů. Třináctiletý René byl hluboce ořesen posledním pohledem na její tělo. Když ji vytáhli z vody, měla noční košili omotanou kolem hlavy. (Martin, 2004)

4. Sny výtvarníka a básníka Jindřicha Štyrského

Pokud budeme pátrat po zdrojích Štyrského představivosti a námětech jeho tvorby, nabízí se nám otázka, do jaké míry pracoval na konci 20. let dvacátého století se snovou inspirací.

Štyrského první psané záznamy snů spadají do roku 1925, tedy přibližně do téže doby, kdy surrealisté začínají publikovat první snové materiály. I když Štyrského vztah k surrealismu ještě po mnoho let kolísal, právě v tomto aspektu se se surrealismem úzce stýkal.

Štyrského předčasná smrt ale toto dílo o snech násilně ukončila. Vydal sice torzo práce v roce 1941 jako novoroční soukromý tisk, ale jako celek byla publikována až

z jeho pozůstalosti Františkem Šmejkalem roku 1970 v nakladatelství Odeon. V rozšířené podobě pak byla vydána v roce 2003 v nakladatelství Argo. (Bydžovská, 1992)

Tento Štyrského projekt je pozoruhodný již snahou zachytit průběžně s přesností ve výtvarné, popřípadě i v literární podobě - bez pokusu o jejich interpretaci - vlastní sny z období patnácti let. Publikace *Sny 1925 - 1940* obsahuje záznamy třiatřiceti snů ve sto třech obrazech. Jenom u tří z nich chybí obrazové zachycení. Psanou podobu jich postrádá deset. Tím je toto dílo ve světové literatuře ojedinělé, včetně literatury psychoanalyticky či surrealisticky orientované. Přestože v této literatuře byly učiněny podobné pokusy, nikdy nebyly provedeny s takovou systematičností a v tak dlouhém období jako u Jindřicha Štyrského. Pro pochopení celé Štyrského tvorby má kniha *Sny* zásadní význam. Teprve jejich publikování objasnilo mnohé, co by jinak zůstalo nevysvětleno nebo uniklo pozornosti. (Šmejkal, 1970, cit. dle Štyrský, 2003)

Z velkého množství Štyrského snů jsem si vybral k podrobnějšímu rozboru jen několik, jejichž výklad mně usnadnil především dostatek podkladového a srovnávacího materiálu z jeho bdělého života. Některé jeho sny ho dále inspirovaly k vytvoření uměleckých děl.

4. 1. Emilie přichází ke mně ve snu

Úvodní kresba Štyrského *Snů*, portrét jeho nevlastní sestry Marie (obr. příloha 14), nás spolu s předmluvou, jež je jí věnována, uvádí do samého středu problematiky této knihy. Napovídá nám, že hlavní obsah Štyrského snů budou tvořit vzpomínky z dětství, prolínající se s prchavým, neuchopitelným a proměnlivým obrazem zemřelé nevlastní sestry, která hrála v celém jeho životě tak významnou úlohu a již byla celá kniha *Sny* věnována.

Klíčovým textem pro dešifrování tohoto vztahu je Štyrského erotická próza *Emilie přichází ke mně ve snu*, v níž dochází k nevyslovenému, nicméně zřetelnému ztotožnění Marie s pomyslnou Emilií. Dosvědčuje to srovnání dvou následujících pasáží ze Štyrského textů. První je z jeho předmluvy ke knize *Sny*. Jindřich Štyrský zde píše:

„Na dně mých vzpomínek na sestru leží ještě vzpomínka na její smrt. Její bosé nohy, napnuté křečí, chystající se cestovat do podsvětí. Sestra blouznila, jako blouzní vodní rostlina za měsíčního světla. Rozvíjela se v agonii jako dužinaté médium v transu,

jako obrovská noční květina. Lituji, že jsem nepoznal její vůni. Dnes ve vzpomínce, připadá mi tato žena jako spící hřibě na alpské samotě. Zнала jistě mnoho způsobů lásky“. (Štyrský, 2003, s. 9)

Druhý text je z knihy *Emilie přichází ke mně ve snu* a i zde nalézáme velmi podobnou pasáž, ze které je patrna Štyrského nevědomá touha po sestře Marii. Štyrský zde píše:

„Byla jste nahá, a zahalena jen v rozepjatý plášť. A v té vteřině uzřel jsem celý váš život. Byla jste podobna tučné, rychle pučící rostlině. Dvě lodyhy rostoucí ze země se hladce spojily a v tom místě jste začala vadnout, ale tělo již vyrůstalo s pupkem, prsy a hlavou, na níž vyrazily dva růžové a rozkošné vřídky. V tom okamžiku však již spodek vašeho těla se scvrkal a hroutil. A já, svíjeje se před vámi a dotýkaje se lemu vašeho pláště, chrochtal jsem láskou, jakou jsem nikdy nepoznal. Nevím, čí to byl stín. Nazval jsem ho Emilií“. (Štyrský, 2001, s. 4)

Jak jsem již uvedl, Štyrského sestra zemřela na následky dědičné srdeční choroby ve svých jednadvaceti letech, když Štyrskému bylo teprve šest let. Nicméně právě tehdy se u Štyrského utvořila silná citová a erotická vazba na sestru, kterou traumatický zážitek její smrti proměnil v trvalou fixaci. Sestra se pro něj stala skutečným přízrakem, imaginární, snovou bytostí, jež pak výrazně ovlivňovala všechny jeho následující citové vazby i většinu výtvarných a literárních prací.

Svůj stěžejní básnický text *Emilie přichází ke mně ve snu* doprovodil Jindřich Štyrský deseti fotomontážemi (obr. příloha 15 - 18). Určitý návod, jak se na ně dívat, nabídl sám autor v nakladatelském letáku: „Sestrou erotiky je bezděčný úsměv, pocit komiky nebo záchvěv hrůzy. Sestrou pornografie je však vždy jen stud, pocit hanby a znechucení. Část těchto silně erotických fotomontážních komposicí budete prohlížet s úsměvem na rtech a ostatní s pocitem hrůzy. K vytvoření tohoto erotického cyklu, jehož jádrem jest nejvyšší okamžik rozkoše, přispěl příběh, který byl autoru kdysi vyprávěn a jenž ho dlouho pronásledoval ve snech. Jediným osvobozením z tohoto zmatku byl mu tento pokus o obrazoborectví - nůžkami lze oddělit jakékoliv věčné dvojníky: samce od samice, slunce od oblohy, smrt od živých, sen od života“. (Bydžovská, 1992)

Prostřednictvím obrazoborectví chtěl Jindřich Štyrský vyvolat okamžiky „nejvyšší rozkoše“. Proto propojil běžné erotické scény se scénami jinými, často velmi neobvyklými. Fotomontáže ke knize *Emilie přichází ke mně ve snu*, vzniklé z rozstříhaných anglických a německých časopiseckých reprodukcí, patří k nejdůležitějším ve Štyrského tvorbě vůbec. Více než sexuální orgány a pohlavní akty, které stály v popředí fotomontáží, je zajímavé prostředí, s nímž jsou konfrontovány. Trčí z bažin, jsou součástí podmořského světa a hvězdné oblohy, vyrůstají jako architektonický stvol z mořské pláže. Některé se vyznačují razantní obrazivostí. Osamělé mužské a ženské akty plují vesmírem, s nímž jsou propojeny jakousi protoplazmou, nebo objímající postavy sleduje množství uhrančivých očí, motivu, který se objevil ve Štyrského tvorbě již kolem roku 1930. Na dalších fotomontážích Štyrský připomenul divákovi jeho dočasnost, když erotické motivy dal do souvislosti s rakvemi a lidskou kostrou. Právě tyto montáže měl zřejmě na mysli v nakladatelském letáku, kde psal, že některé ilustrace vyvolávají „pocit hrůzy“. Jindřich Štyrský se již v budoucnu k tak ostře erotickým pracím nevrátil.

Štyrského text *Emilie přichází ke mně ve snu* je třeba i vidět z hlediska tehdy probíhajícího zájmu o Karla Hynka Máchu, podníceného Jakobsonovou přednáškou *Co je poesie?*, proslovenou v Mánesu a následně publikovanou ve *Volných směrech*. Jakobson totiž šokoval měšťáckou veřejnost tvrzením, že „Máchův deník je stejně básnickým dílem jako Máj... kdyby Mácha žil dnes, možná by zrovna lyriku ponechal pro intimní domácí potřebu a uveřejnil by spíše deník...“

Štyrský právě v letech, kdy tyto teze Jakobson formuloval, vydal knihu *Emilie přichází ke mně ve snu*, jejíž text a ilustrace mají velmi soukromý charakter. (Bydžovská, 1992)

Jedním z ústředních témat Štyrského tvorby je touha po návratu do dětství. Tuto touhu můžeme vysledovat jak v úvodním snu *O sestře Marii*, jehož téma se opakuje v obou *Snech o Emilii*, ale i ve *Snu o cikánce*, nebo ve *Snu o Matce - Zemi*.

4. 2. Sen o cikánce

„...vzbudím se k ránu (zdá se mi ve snu) tlučením na vrata (jsem v Čermné) - do pokoje ke mně vstoupí jakási s dítětem v náručí a vydírá mě pro nějaký přestupek - chodím prý s flintou, aniž mám obnovený zbrojní pas - hrozí mi, že to udá četníkům -

jsem rozčilen - v pokoji se objeví Toyen a několik mých přátel - vařím jim ranní kávu a té cikánce maso, abych jí získal - potom s ní jdu do lesa - řeknu Toyen, že se vrátím asi za půl hodiny - když jsem u Jansovy „pazdery“, jsem hrozně nervosní, protože už půl hodiny uplynulo. V zátočině cesty se objeví obrovský zjev Toyen - je vysoká alespoň deset metrů a volá na mne - cikánka se lekne a vyšplhá se jako veverka na skálu a zmizí - skála je vlhká - ...jsem opět ve statku s cikánkou - jdu s ní ven na terasu před dům - dítě běží po terase - volám na ně, aby nespadlo do vody - statek totiž leží obklopen vodou jako Noemova archa - jsem s cikánkou na nějakém zbořeníšti, požádám ji, aby mi seděla modelem - teprve teď si ji důkladně prohlédnu - je jí asi 40 let - souhlasí a žádá napřed peníze - když jí je dám, odskočí si někam, vrátí se s rýčem, vyryje kus půdy, obrátí ji, potom na ni usedne do malebné pózy a začne kojit dítě, kterému je asi 8 let“ (Štyrský, 2001, s. 62)

4. 3. Sen o Matce - Zemi (*Sen o Matce - Zemi* souvisí se *Snem o cikánce*)

„Četl jsem před spaním Máchův Máj. Byl jsem velmi unaven - dřímal jsem - zemi krásnou, zemi milovanou, kolébku mou i hrob můj, matku mou. Objevila se mi tatáž vyrytá půda - jako ve snu o cikánce.“ (Štyrský, 2001, s. 63)

Sen o Matce - Zemi (obr. příloha 19), je vlastně snovou autointerpretací staršího *Snu o cikánce*. Vyrytý kus půdy, zobrazený v kresbě *Po potopě* (obr. příloha 20) se o jedenáct let později mění v novém snu, pod dojmem četby Máchova Máje, v erotický objekt s výrazně vyznačenými ženskými genitáliemi. Štyrského návrat k nevědomému archetypu Matky - Země může být analogií návratu do prenatalního stavu, neboť ve většině primitivních mýtů se lidstvo zrodilo ze země podobným způsobem, jako se dítě rodí z matky. Tento mytický archetyp Matky - Země, který je dodnes živý u některých primitivních národů, přežívá v latentních podobách i v civilizovaných zemích, jak je to patrné například v úsloví „rodná půda“ nebo ve snaze být pohřben v „rodné zemi“. Proto nás také nepřekvapí, že děj Štyrského snu se opět odehrává v jeho rodišti Čermné. (Šmejkal, 1970, cit. dle Štyrský, 2001)

4. 4. Sen o otci

Ve Štyrského životě a díle hrál významnou roli nejen jeho vztah k sestře a k matce, ale i k otci.

„...jsem v tak zvaném předním pokoji ve statku v Čermné. Hledám nějaký úřední dokument nebo dopis ve starém psacím stole. Jsem sám v celém domě, a tento pocit naprostého osamění mi není příjemný. Pociťuji strach podobný strachu, který jsem pociťoval v dětství, když jsem musil jít sám do sklepa nebo na půdu. Najednou se otevírají dveře a vchází můj otec. V tom okamžiku je mi dobře. Oddechnu si a tíživý pocit mizí. Hledáme oba marně jakési účty související s prodejem sena. Hádáme se a hádka vyvrcholuje ve rvačku. Vidím otce bledého, s levým ramenem pozvednutým. Otec drží nad hlavou židli a chce mě jí udeřiti. Uhýbám se a židle mě nezasáhne, letíc setrvačně k zemi. Napadá mi, že bych měl odejít, abych přerušil tuto nechutnou scénu. Říkám si: otec je přece už starý člověk. Jdu ke dveřím, ale ještě se ohlédnu. Vidím otce, jak stojí jednou nohou na opěradle židle a druhou balancuje ve vzduchu. Je strnulý a bledý, takřka bílý. Má na sobě svatební čamaru a přes ni má jakýsi bílý plášť. Na levém rameni má rozžatou svíci. Připadá mi, že je němý. Pohybuje rameny křečovitě a trhavě, jakoby jím otrásal pláč. Přitom se na mne dívá stejně zlobně jako před chvílí a v jeho očích čtu přání a zároveň neschopnost udeřiti mě. Najednou, nevím jak, se ocitne pod jeho tápající nohou druhá židle. Vidím ho rozkročeného na opěradlech dvou židlí. Je k nim jako přikován. Vtom mě začíná pronásledovat. Dělá na nich několikametrové kroky. Je však stále strnulý a já neprchám před jeho ranami, neboť vím, že je neschopen udeřiti, ale před jeho zjevem. Zaskočí mě, a než se mi podaří prchnouti dveřmi, oběhneme několikrát pokoj. Zatím mě napadá myšlenka, že je již vlastně dávno mrtev a že mě tedy pronásleduje jeho mrtvola. To zdvojnásobí mou hrůzu. Probíhám dlouhou chodbou přes dvůr pod stájí a stodolou do polí, ale otec je mi stále v patách na těch nestvůrných chůdách. Pod dubem propadá se mi půda pod nohama a bořím se do bahna. Utíkám však přesto stále dál směrem ke kapličce, ač už jsem po pás v bahně. Když už jsem v bahně po prsa, myslím, že je se mnou konec a že se za okamžik bahno nade mnou uzavře. Cítím šílenou nenávist k otci, ale utěšuje mě myšlenka, že se musí utopit v bahně se mnou. Ještě se za ním ohlédnu. Nemohu ho v celé krajině nalézt. Zmizel. Shledávám, že se mi octl na krku veliký korkový plovák, podobný mlýnskému kameni. Je mi dobře. Víím, že jsem zachráněn. Plavu. Jsem si však také jist, že se ani otec neutopil a mám hrůzu, že mě v příštím snu bude na židlích pronásledovat znova“ (Štyrský, 2003, s. 70)

Ze vzpomínek Vítězslava Nezvala víme, že Štyrského vztah k otci byl velmi napjatý, ústící často do otevřeného nepřátelství a vybíjející se v dramatických konfliktech. Štyrský se už od mládí bránil otcově autoritě vzpourou a zároveň se ji pokusil oslabit odchodem z domova, nejprve na učitelský ústav do Hradce Králové a později do Prahy na Akademii. Avšak ani tato faktická izolace od otce nemohla tento vztah vyřešit a celá jeho váha se přesouvá do nevědomí, kde se s ním Štyrský vyrovnával ještě dlouho po otcově smrti, jak o tom svědčí některé jeho sny. Ve *Snu o otci* z roku 1931 se mu vrací jedna z jejich typicky, snově přetvořených konfliktních situací, svědčících o jeho nevykořenitelném, přežívajícím strachu z otcovy despoticke a vznětlivé povahy. Štyrský reagoval na toto své nevědomé usvědčení ze slabosti nejprve nenávistnou karikaturní kresbou z roku 1931 (obr. příloha 21) a v roce 1934 krutě sarkastickou portrétní koláží *Můj otec* (obr. příloha 22). V těchto dílech je patrna snaha zesměšnit a pokořit obávaného otce, a tím se zbavit strachu z něho.

Sen o otci Jindřich Štyrský sublimuje do obrazu *Proměna* z roku 1937 (obr. příloha 23), který - s výjimkou dílčího motivu svíčky - s předchozími obrazy ani se snovým dějem zdánlivě nikterak nesouvisí. Je to pravděpodobně Štyrského dodatečná autointerpretace. (Šmejkal, 1970, cit. dle Štyrský, 2003)

4. 5. Sny o hadu a podivuhodné hrušce

Dalšími sny, ve kterých se odráží jeden ze základních rysů Štyrského psychiky jsou *Sny o hadu a podivuhodné hrušce*, které se mu se zvláštní naléhavostí vracely v rozmezí let 1925 - 1930. Jindřich Štyrský píše:

„V polospánku i ve snech mě často pronásledoval had rozpáraný řezem, vykuchaný a bez vnitřností. Někdy to byl had, jenž neměl konce - jako článek řetězu - někdy had, jenž neměl hlavu. Často jsem se probudil s hrůzou, protože jsem ho měl stočeného kolem krku. Škrtil mě, ale byl to dotyk, který mi nebyl odporný, při kterém mi bylo dobře. Objevoval se v rozmanitých scénériích a současně s ním se někdy objevovala hruška. Říkal jsem jí podivuhodná hruška. Jsem přesvědčen, že ty dva zjevy spolu souvisely.“ (Štyrský, 2003, s. 10)

Tyto sny později Štyrský spojil do obrazu *Hermafrodit* (obr. příloha 24) z roku 1934. Ve Štyrského kresbách se motiv hadů a hrušky nacházel buď na neutrální bílé ploše, nebo mezi nejasnými geometrickými útvary, sloužícími za jakési podložky či

sokly. V obraze *Hermafrodit* připomíná pozadí krajinu, která však nebyla podána iluzivně, ale rozložena na tři pásy naznačující prostorové uspořádání. Štyrský se zde nevyhnul známé modernistické redukci na tvar a pozadí, kterou ovšem pochopil zcela jinak než jiní představitelé moderního umění, směřující k abstraktnímu výrazu.

Své pojetí vztahu formy a plochy představil již na artificialistickém obraze *Nálezy na pláži* (obr. příloha 9) z roku 1927, vyloženém i jako metafora snu. Podél tekoucí řeky, vymežující obrazový prostor, jsou rozesety nejrůznější neidentifikovatelné, poloabstraktní vyplavené předměty. Na pláži leží snové fragmenty, které není možno vrátit zpět do uplynulého snu, ale lze se jimi pokusit o jeho rekonstrukci. Způsob, jímž Štyrský zaznamenává své sny, je jeho artificialistickému obrazu podobný. Sen se změnil v nahodilou diskontinuitu, zbyly z něj jen vytržené fragmenty, jejich původní podobu a smysl lze obtížně rekonstruovat. (Bydžovská, 1992)

Sen o hadu a podivuhodné hrušce je složený ze dvou separovaných motivů - hrušky (obr. příloha 25), nakreslené v roce 1928, a dvou verzí hadů (obr. příloha 26 - 27) z roku 1931 (*Had bez konce a Rozpáraný had*). Novinkou proti předcházejícímu artificialistickému tvarosloví byla vizualizace rozporu. Pevné, uzavřené tvary hrušky a hada Štyrský rozpáral a rozřízl. Průrva, která byla jeho oblíbeným motivem již od ilustrací k Maldororovi, do nich vnáší nové významy a formální aspekty. Lze ji vidět i z hlediska jednostranné psychoanalytické symboliky, třebaže v letech, kdy se mu sen zdál (1925 - 1930), se jeho hlubší zájem o psychoanalýzu teprve formoval.

Oba tvary jsou významově protikladné. Had představuje mužský symbol (falus) a hruška představuje ženský symbol (prsy). Ve snu se jim ovšem dostává opačného přehodnocení. Do hada je zapojena vagína, do hrušky tvar, podobající se nejspíše falu. Oba důležité motivy ze *Snů o hadu a podivuhodné hrušce* se staly nositeli významových ambivalencí, ještě znásobených tím, že se vyskytly ve snu vedle sebe. Zatímco na kresbách se objevovaly samostatně, v roce 1934 je Štyrský syntetizoval v obraze *Hermafrodit*, kde díky kontrastnímu barevnému provedení ještě více vynikly.

Hermafroditní téma tohoto snu opět koresponduje se zvláštní strukturou Štyrského osobnosti, v níž se výrazně projevovala řada ženských prvků, vyvažovaných ovšem za určitých okolností mužskými vlastnostmi. (Bydžovská, 1992)

Vítězslav Nezval upozornil na jeden z těchto protikladů Štyrského rozporné povahy ve svých pamětech: „Byly v něm stále dvě bytosti: jedna modrooká, zdánlivě pokorná a jaksi venkovsky ženská, té vděčil za svou přejemnou inspiraci. Nebyl však nadarmo srpnovým dítětem, synem lva, aby v něm všechno neprotestovalo proti pokoře, ostatně od jistého stupně už jen pokrytecké“. (Šmejkal 1970, cit. dle Štyrský 2003, s. 128)

„Štyrský totiž propadl kromě jiných vášní také alkoholu a byl dvojím člověkem. V střízlivém stavu měl něco neskonale pokorného a něžného, co mají svatí na kostelních obrazech, sotva se však napil, v jeho pomněnkových očích začalo hřmít, lítaly v nich blesky a Štyrský až do úplného vyčerpání vydával všanc své zdraví“. (Nezval, 1965, s. 131)

Tento rozpor něhy a krutosti se projevoval i v jeho tvorbě, například v protikladu lyrické něžnosti koloritu a ostré definovanosti forem, nebo romantické, snové inspirace a břitce intelektuální koncepce. Nejzřetelnějšího naplnění však doznal jeho androgynický komplex v důvěrném přátelském soužití a v tvůrčí spolupráci s Toyen, v tomto podivuhodném a nerozlučném svazku, v němž Štyrský představoval po lidské i umělecké stránce ženský prvek. (Bydžovská, 1992)

4. 6. Skatologické sny

Značně početnou a poněkud zarážející skupinu tvoří *Skatologické sny* (obr. příloha 28 - 30) z roku 1934, v nichž se obráží Štyrského nekompromisní upřímnost a přímočarost v soustavném obnažování potlačených obsahů nevědomí, nezastavujících se - v duchu surrealistické morálky a poetiky - ani před zcela intimními tématy, jejichž zveřejňování je v naprostém rozporu s konvenčními pravidly dobrého tónu. Štyrského záměrné uvedení tak absolutně antiestetického prvku, jakým jsou exkrementy, do tak vznešené oblasti, jakou je malířství, představovalo ve své době skutečně brutální útok proti zavedeným estetickým normám a snobskému chápání umění, útok, s jakým se tehdy setkáváme snad jen u Salvadora Dalího, v jehož díle hrají skatologická témata rovněž nemalou roli. Byl to však zároveň projev naprosté tvůrčí svobody i sarkastický protest proti počínající exploataci surrealismu v líbivých poetických námětech nebo decentně uhlazených fantazijních motivech, které se surrealismem spojovalo jen vnější

zdání a jež se nikterak nedotýkaly jeho skutečné podstaty. (Šmejkal, 1970, cit. dle Štyrský, 2003)

Inspirace pramenící ze sféry skatologických snů je zastoupena například na obraze z roku 1934 *Člověk nesený větrem* (obr. příloha 31). V prázdném pustém prostředí naznačeném nízkým horizontem jsou na dřevěné holi, která zasahuje do obrazu, zavěšeny dva objekty. První objekt tvarově připomíná stylizovanou figuru, jejíž spodní část se roztéká a ve velkých kapkách padá na zem. (Po formální stránce motiv roztékajících se lidí a věcí je velice blízký problematice řešené ve výtvarné tvorbě Salvadorem Dalím.) Druhý objekt je kus draperie pokrytý výraznou barevnou mozaikou, halící zcela neprodyšně něco zabaleného uvnitř. Motiv zahalení má pravděpodobně za účel zvýšit tajemnost obrazu. Vícevýznamové objekty, nereálné bytosti, fantomy, nebo neurčité tvary jsou na rozdíl od předcházejícího artificialistického období více konkrétní. Ale konkretizace není zcela důsledná. Tyto objekty jsou stále ještě ve sféře asociace. Něco nám vzdáleně připomínají, ale my je nemůžeme nebo snad nedovedeme přesně pojmenovat. Záhadné objekty, které nelze přesně pojmenovat, a fragmenty reality nalézající se mimo obvyklé prostředí mají za následek vyvolání zvýšené obrazotvornosti diváka. Záhadné zneklidňující působení obrazu je základem vzniku daleko hlubší emotivní síly.

4. 7. Sen o strašácích a ptačí budce

Sen o strašácích a ptačí budce z roku 1933 je velmi sugestivním snem o vlastní smrti.

„Octl jsem se v poušti (snad v Hararu?) se skalami podivně utvářenými, že mi nikdy nevymizí z paměti. Na sobě mám špinavou šedivou deku a jakousi deku, přivázanou na zádech, kde je něco napsáno. Myslím si, že je tam vepsán rok, kdy a jak umřu. Usednu na zemi, přikryji se dekou a skrčím se - Sedím nad hromádkou vousů, které jsou rozprostřeny na promaštěném novinovém papíře - v dáli přicházejí čtyři lidé. Když je vidím zřetelně, poznávám, že to nejsou lidé, ale strašáci, jaké jsem vídával na polích v Čermné. Uteku před nimi do skal a odtamtud se dívám, co budou dělat. A s hrůzou vidím, že jeden z těch strašáků jsem já sám. Vidím se, jak se vztyčuji na lati jako oni - jdeme ve vyrovnaném čtyřstupu a já nesu na tyči (poutnická hůl?) jakési ženské torzo, zatím co se celá poušť v dálce mění v pole sopek - na skále je upevněna ptačí budka - potom vše zmizí a na písku bloudí šedivý pták“ (Štyrský, 2003, s. 76)

Z roku 1933 pochází jedna z klíčových kreseb - *Strašáci* (obr. příloha 32). Je připojena ke *Snu o strašácích a ptačí budce*, který má podtitul „rekonstrukce nezaznamenaného snu z roku 1933“ (Štyrský jej pravděpodobně časově určil podle této kresby). Ve snu vzniká silné významové rozpětí hned úvodním prolnutím námětu pouště připomínající Harar, jímž se Štyrský zabýval v knize o Rimbaudovi, s rodnou krajinou v okolí Čermné. Motiv „skal podivně utvářených“ může připomínat Prachovské skály (z Českého ráje). V následujících kresbách Štyrský podobu těchto skal neustále měnil. Již ve snu se postupně zmiňuje o poušti, skalách a také o poli sopek, v něž celá poušť přechází.

Všechny tři stavy krajiny, následující ve snu po sobě, později Štyrský spojil v obraze *Rok 1939* (obr. příloha 33), ve kterém se však objevuje až závěrečný motiv snu, „na skálu upevněná ptačí budka“ a „po poušti bloudící šedý pták“. Obraz *Rok 1939* nabízí množství interpretací - od sexuálních po existencionální. Hraje v něm důležitou roli vztah mezi uzavřeným prostorem budky, malým temným otvorem a výbuchem sopky v pozadí. Nejdůležitější z podnětů, obsažených ve *Snu o strašácích a ptačí budce*, se týkal skupiny čtyř poutníků. Štyrský tento námět realizoval ve zmíněné kresbě *Strašáci*. I když Štyrský vystupoval v mnoha svých snech, jedině v tomto viděl sám sebe jako někoho druhého, jako jednoho ze strašáků. (Bydžovská, 1992)

Z uvedených příkladů je dostatečně zřejmé, že sen nebyl Štyrskému jen příležitostným inspiračním zdrojem, ale konstitutivní součástí celé jeho surrealistické tvorby a zároveň jednou z nejdůležitějších složek jeho života. Pozornější zkoumání chronologie a povahy Štyrského snů a zvláště jejich obrazových vyjádření nám ukáže, jak s léty nabýval sen v jeho tvorbě na významu. V době artificialismu se Štyrský spokojoval s písemnými záznamy některých snů, které jej zaujaly buď bizarností (*Sen o kuně*), nebo vztahem k jeho dětství nebo přátelům (*Sny o Emilii a O Nezvalovi*). Byla to tehdy pro něj spíše privátní záliba, nesouvisející nikterak s jeho malířskou tvorbou. Teprve na konci 20. let dvacátého století začíná zachycovat některé motivy snů v kresbách, které jsou postupem let stále častější a zároveň se čím dál tím více vzdalují pouhému přepisu původních snových objektů. Tehdy sen začíná uvádět do pohybu Štyrského imaginaci. V posledních letech jeho života je pak už sen jedním z hlavních pramenů jeho tvorby, o čemž svědčí nejenom zvýšená frekvence zaznamenávaných snů,

ale i četné kresby inspirované staršími snovými záznamy. (Šmejkal, 1970, cit. dle Štyrský, 2003)

5. Sen z hlediska historie

Doposud jsem se zabýval sny v díle Jindřicha Štyrského. Nyní se budu zabývat sny z hlediska historie.

V minulosti snad od samých počátků lidské existence hrál sen jednu ze základních úloh v životě člověka. Rozhodoval o jeho osudu, předvídal jeho budoucnost, uváděl jej do spojení s nadpřirozeným světem a byl pro něj často i přímým návodem k jednání. Svědectví o významu snu máme zachováno ve starověkých eposech, v bibli, v egyptských, neobabylónských a staroindických snářích. K jeho interpretům patřili - vedle profesionálních vykladačů snů, na něž byl starověk tak bohatý - i proroci, básníci a autoři antických tragédií. Téměř ve všech starověkých kulturách měl výklad snů náboženský charakter a v tomto smyslu přechází i do křesťanského středověku, kde byl - podle své povahy - vykládán buď jako boží zjevení, nebo pokušení ďáblů.

Ani počátek novověku nepřinesl v tomto směru nic nového a sen zůstává i nadále stranou soustavného vědeckého zkoumání. Nicméně právě v renesanci v renesanci a manýrismu dochází k jedné důležité změně v chápání snu - k jeho částečné desakralizaci. Jejím bezprostředním důsledkem byl na jedné straně pokles závažnosti snu v každodenním životě, kde se stal kořistí pokoutních vykladačů snů a obětí prostoduchých výkladů lidových snářů, jejichž tradice se v čím dál zprimitivnější podobě udržuje od starověku do 21. století. Na druhé straně však podnítila tato desakralizace novou vlnu zájmu o snovou problematiku u básníků a malířů. Jestliže jsme se ve výtvarném umění až dosud setkávali jen s ilustracemi známých biblických snů, pak nyní se umělci stává jeho vlastní snová představa inspiračním zdrojem a její často nejasný a symbolický význam neodkazuje nutně k náboženským výkladům.

I v období symbolismu se sen stal jedním z hlavních inspiračních zdrojů tvorby. Avšak pro většinu symbolistů - přes některé dílčí intuitivní objevy - zůstal sen jen druhou, všemocnou a nevyzpytatelnou stránkou lidského života, zázračnou skutečností sdělující nějaké temné poselství, jehož plný smysl nebyli lidé schopni pochopit. Co je

na snu nejvíce fascinovalo, byl právě onen neuchopitelný rozměr tajemství, dávající tušit - v sugestivních náznacích - nikdy nevyložený, mnohoznačný smysl věcí a dějů.

S tímto zásadním významem snu pro osud člověka příkře kontrastuje nedostatek zájmu o pochopení jeho skutečného smyslu a o vysvětlení jeho zdrojů a mechaniky, které starověkým interpretům zůstaly záhadou, i když intuitivně chápali jeho těsnou souvislost s bdělým životem. (Šmejkal, 1970, cit. dle Štyrský, 2003)

6. Spánek a sen z hlediska fyziologie mozku

Spánek je základní biologickou potřebou člověka. Je opakem bdění a přestože subjektivně jde o dobu klidu, pro naše tělo to platí jen částečně. Z hlediska nervové soustavy je spánek nikoli pasivním, ale vysoce aktivním dějem.

V posledních čtyřiceti letech bylo učiněno hodně výzkumů týkajících se spánku. Vědci objevili, že lidský spánek v žádném případě není homogenním stavem, který zůstává po celou noc beze změn. Zjistili, že u všech savců a také u člověka lze prokázat velmi rozdílné, ale po sobě pravidelně následující stavy mozku. Své nálezy získali prostřednictvím elektroencefalografického sledování potenciálů, které u svých pokusných osob prováděli po celou dobu jejich spánku. Vědci zjistili, že přibližně za dvě hodiny po tom, co jsme usnuli, se naše oči začnou nepravidelně a rychle pohybovat sem a tam. Na základě tohoto jevu vědci rozlišili spánek na dvě fáze - NREM a REM (NREM = no rapid eye movement = spánek bez rychlých očních pohybů, REM = rapid eye movement = spánek doprovázený rychlými očními pohyby).

6. 1. Spánek NREM (spánek bez rychlých očních pohybů)

NREM spánek se podle své „hloubky“ rozděluje do 4 stádií.

6. 1. 1. Spánek 1 NREM

Je to stav usínání. Oči mají tendenci se zavřít. Během této fáze je spánek lehký a můžeme být lehce probuzeni. Člověk je schopen udržovat nestabilní polohu (např. sedět), je schopen zpomaleně a zpožděně reagovat na silnější zvukové podněty. Naše oči se pohybují velmi pomalu a zpomalí se také aktivita svalů.

Onirická (snová) aktivita je spíše stereotypního rázu. Probíhá změna vnímání tvarů předmětů pozorovaných při usínání.

6. 1. 2. Spánek 2 NREM

Když se dostaneme do druhé fáze spánku, pohyby očí ustanou. Je to klidný spánek bez motorických projevů. Nemáme ale schopnost udržet nestabilní polohu. Reaktivita na vnější podněty je výrazně snižena.

Onirická aktivita může být hojná, většinou konkrétní, například připomínka dlouhodobé činnosti přes den. Je ale bez emočního náboje.

6. 1. 3. Spánek 3 NREM a spánek 4 NREM

Ve třetí a čtvrté fázi není žádný oční pohyb. Je to klidný spánek bez motorických projevů. Nastává snížení svalového napětí (hypotonie) a probíhá pravidelné dýchání. Ve třetí a čtvrté fázi je velmi těžké někoho probudit - je to nejnižší práh probuditelnosti (fáze hlubokého spánku). Lidé, kteří jsou probuzeni během těchto dvou fází, se cítí vyčerpaní a dezorientovaní.

Onirická aktivita nebývá.

6. 2. Spánek REM (spánek doprovázený rychlými očními pohyby)

Když přejdeme do REM fáze, naše oči se pohybují nepravidelně, rychle a v různých směrech. Tyto rychlé oční pohyby jsou považovány za fázický projev REM spánku. Ležíme v klidu. Přes zavřená víčka jsou většinou patrné oční pohyby (zvláště u dětí). Dochází k celkovému snížení až ztrátě (hypotonie až atonie) svalového napětí (s výjimkou dýchacích svalů). Probíhají nepravidelné drobné záškuby svaloviny v obličeji i na končetinách. Dech může být nestejnomyšný. Zvyšuje se srdeční frekvence, stoupá krevní tlak a u mužů dochází k erekci.

Onirická aktivita je velmi čilá, typický je emotivní náboj snů (úzkost, libý pocit, sexuální sny). Sny mají nekonkrétní charakter, jsou barevné. Pokud se lidé probudí během této fáze spánku, často popisují velmi neobvyklé a nelogické sny. (Nevšimalová, 1997)

7. Architektura spánku - proporce jednotlivých stádií

Správný noční spánek má mít přiměřené rozložení podílů jednotlivých stádií na celkové době spánku. 2 NREM - asi 50%, REM spánek asi 25%, 3 NREM a 4 NREM asi 20%, 1 NREM asi 4% doby spánku a na bdělost uprostřed spánku by nemělo připadat více jak 1% doby spánku. Toto procentuální rozdělení jednotlivých spánkových stádií platí pro mladého dospělého člověka. Postupem věku se snižuje podíl 3 NREM a 4 NREM spánku a zvyšuje se podíl spánku 1 NREM a podíl bdělosti během spánku. To znamená, že se zvyšuje počet probuzení a prodlužuje se jejich délka. (Nevšimalová, 1997)

8. V jaké fázi si sny pamatujeme

Předpokládá se, že v souvislosti se sněním má větší význam fáze doprovázená rychlými očními pohyby (REM). Pokusné osoby probuzené během této fáze, nebo bezprostředně po ní, dokázaly vyprávět sen mnohem častěji než ti, kteří byli probuzeni z druhé (NREM) fáze spánku. Z dosavadních výsledků zkoumání však v žádném případě nelze učinit závěr, že čas spánku bez rychlých očních pohybů probíhá také fakticky beze snů. Říci se dá pouze to, že si pokusná osoba obecně může vybavit méně bezprostředně předcházejících snových událostí, je-li probuzena ze spánkové fáze bez rychlých očních pohybů.

Ve spánkové fázi REM doprovázené nepravidelnými očními pohyby se aktivizují myšlenkové procesy. Šedá kůra mozková (korové neutrony) vykazuje stejnou aktivitu jako v bdělém stavu. Mozek tedy pracuje podobně jako ve dne, ale s tím rozdílem, že nemá přísun žádných vnějších podnětů a jeho činnost není ovlivňována vůlí a rozhodováním. Do této fáze je lokalizována většina snů, o jejichž významu se doposud spíše spekuluje. Jako nejpravděpodobnější se jeví vysvětlení, že mozek v REM fázi zpracovává denní informace. Dále se konsolidují pamětní stopy a při snění nám je umožněno do těchto stop nahlédnout. (Nevšimalová, 1997)

9. Spánek a sex

Spánek je velmi významnou součástí lidské existence, a proto není žádným překvapením, že také v lidské sexualitě hraje důležitou roli. Sexuální motivace lidí je komplikovaná struktura, zahrnující jevy plně vědomím kontrolované, stejně jako jevy

skutečně nebo virtuálně neuvědomované, avšak vždy nadané mocným vlivem na lidské konání.

Člověk jako sociální bytost je nucen z různých důvodů, ne vždy plně uvědomovaných, své sexuální pohnutky kontrolovat, omezovat a popírat. Stabilita lidské společnosti je do značné míry odvislá od toho, jak spolehlivě tyto regulační mechanismy fungují. Sny pak mohou být určitým obsahem vypovídajícím o vědomých i nevědomých sexuálních konfliktech, problémech a touhách. Sny mohou ukazovat některé primární sexuální motivy mnohem zřetelněji, než vědomá verbální výpověď. Například při odchylné sexuální motivaci (homosexualita, pedofilie) mohou být častější sny s deviantními motivy jedním z prvních signálů pravého stavu věcí, který může být na vědomé úrovni zcela vytěsněn. (Nevšímalová, 1997)

10. Erotické sny

Erotické motivy jsou ve snu poměrně časté, tak jak to odpovídá velké motivační síle erotiky. V naprosté většině případů mají zcela konvenční charakter a zpracovávají zážitky z konkrétní mezilidské komunikační praxe, filmů a četby, jakož i z vlastní sexuální fantazie subjektu. Naprostá většina mužů a žen má alespoň někdy sexuální sny. Rozdíly mezi pohlavími jsou zde statisticky nevýrazné.

Nepřekvapuje, že se ve snu mohou objevit jinak tabuizovaná sexuální témata. Patří mezi ně méně obvyklé sexuální praktiky například orální či anální sex, skupinové sexuální aktivity i sexuální intimnosti s osobami na vědomé úrovni tabuizovanými.

Ve snu se mohou objevit i motivy sexuálně deviantní, ať již homosexuální (styk s osobou stejného pohlaví), pedofilní (pohlavní styky s dětmi) nebo sadomasochistické (sex spojený s násilím). Také sny mohou, avšak zcela jistě samy o sobě ještě nemusí být signálem strukturované sexuální deviace. Ojedinelý výskyt třeba homosexuálních erotických motivů u muže či ženy nebývá projevem jejich homosexuální orientace. Teprve při opakovaných a svými motivy pestřejších snech je možné o menšinové sexuální preferenci subjektu uvažovat. (Nevšímalová, 1997)

11. Závěr - o čem to vlastně snil Jindřich Štyrský?

Jindřich Štyrský již od svých uměleckých počátků stál vždy nekompromisně na pozicích moderního umění. Nejen po umělecké stránce, ale i po stránce lidské to byl

typ nesmlouvavého člověka. Celé období jeho uměleckého růstu je spojeno s osudem české avantgardy. Rané období jeho tvorby bylo poznamenáno hledáním osobitého výrazu, kdy umělec navázal na nejaktuálnější směry v umění a vyzkoušel si na nich své možnosti. V rané etapě tvorby Jindřicha Štyrského sehrál významnou úlohu vztah ke kubismu, který se projevoval po formální stránce stále větším úsilím po zploštění obrazu.

V období artificialismu, kdy cesta naznačená kubismem se Štyrskému zdála být vyčerpána, byl proces tvorby doprovázen stále markantnější tvarovou redukcí. Štyrský přikládal stále větší důležitost působení čistých barevných skvrn, zformovaných do elementárních plošných znaků. Tyto znaky však nebyly cílem, ale pouze jedním z prostředků k vytvoření homogenní struktury, jejímž úkolem bylo působit maximálně lyricky. Tuto snahu ve většině případů doplňoval také lyrický název obrazu.

Proces přechodu od artificialismu k surrealismu v tvorbě Jindřicha Štyrského probíhal pozvolna. Do autonomní struktury obrazu začleňoval Štyrský postupně stále více a více konkrétních tvarů. Nejprve to byly jakési pratvary, které postupně nabývaly stále konkrétnějších významů, aby se posléze spojovaly v nereálných souvislostech. Tímto způsobem dosáhla Štyrského tvorba počátku surrealismu.

Pravděpodobně jedna z nejzajímavějších literárních a výtvarných prací Jindřicha Štyrského je jeho kniha *Sny 1925 - 1940*. František Šmejkal v doslovu k této knize zdůrazňuje, že v základních rysech se Štyrského vztah k snům shoduje s již zmíněným surrealistickým přístupem, směřujícím od prostého záznamu k interpretaci, a tím i k aktivnímu působení a přesahování snu do bdělého života. Shodný je i základní materiál Štyrského snů, čerpající svou látku hlavně z nevědomých vzpomínek z dětství a z událostí jeho denního, převážně intimního života.

Z konfrontace psaných záznamů snů s jejich výtvarnými realizacemi je patrný Štyrského specifický přístup k práci se snovým materiálem. Sen Štyrskému nikdy nebyl jen zásobárnou hotových představ, které by stačilo více nebo méně věrně okopírovat. Jeho vztah ke snům nebyl totiž iluzivní, ale selektivní a analytický. Z celého snu a často z velmi komplikovaného snového děje si Štyrský vybírá jen jeho uzlový bod, příznačný detail a nejčastěji symbolický objekt, ať už živý nebo neživý, zcela reálný nebo fantastický, ve kterém je koncentrován hlavní obsah i atmosféra snu.

Setkáváme se tu jak s rozvíjením a obměňováním hlavního tématu nebo objektu snu, tak i se záznamy jednotlivých sekvencí snového děje a v některých případech i s díly zdánlivě vůbec nesouvisejícími se zjevným obsahem snu ani s předchozími kresebnými záznamy - zde jde obvykle o autorovu výtvarnou autointerpretaci. Z toho vyplývá, že snový materiál procházel v dílech Jindřicha Štyrského více nebo méně vědomou redakcí, procesem výběru, zhuštěním snového děje do jedné statické scény nebo objektu a v neposlední řadě i estetickými retušemi.

Avšak na rozdíl od ostatních surrealistických malířů, od kterých známe většinou jen výsledné práce, poskytuje nám Štyrský svou knihou *Sny* pohled na celý proces, respektive na nejrůznější varianty procesu snové inspirace a realizace. Kniha obsahuje bezprostřední psané záznamy a někdy i pozdější vzpomínkové rekonstrukce autorových snů. K většině těchto snů se váže celý cyklus skic, barevných kreseb, koláží a obrazů názorně dokládajících proces tvorby od autentického kresebného záznamu přes nejrůznější modifikace snového motivu až k výslednému, nejčastěji obrazovému vyjádření, které má vedle vnějšího a zjevného smyslu ještě jiný, skrytý, symbolický význam. Bylo by ovšem chybou domnívat se, že Štyrského vzrůstající zaujetí sny bylo pokusem o únik ze skutečnosti, nebo odvratem od problémů a konfliktů denního života. Štyrského snová tvorba byla snahou o hlubší poznání života a sloužila mu k dokonalejšímu poznání sebe samého. Snová zkušenost tedy nebyla Štyrskému pouze básnickou surovinou k tvorbě uměleckých děl, ale v pravém slova smyslu klíčem k životu. (Šmejkal, 1970, cit dle Štyrský, 2001)

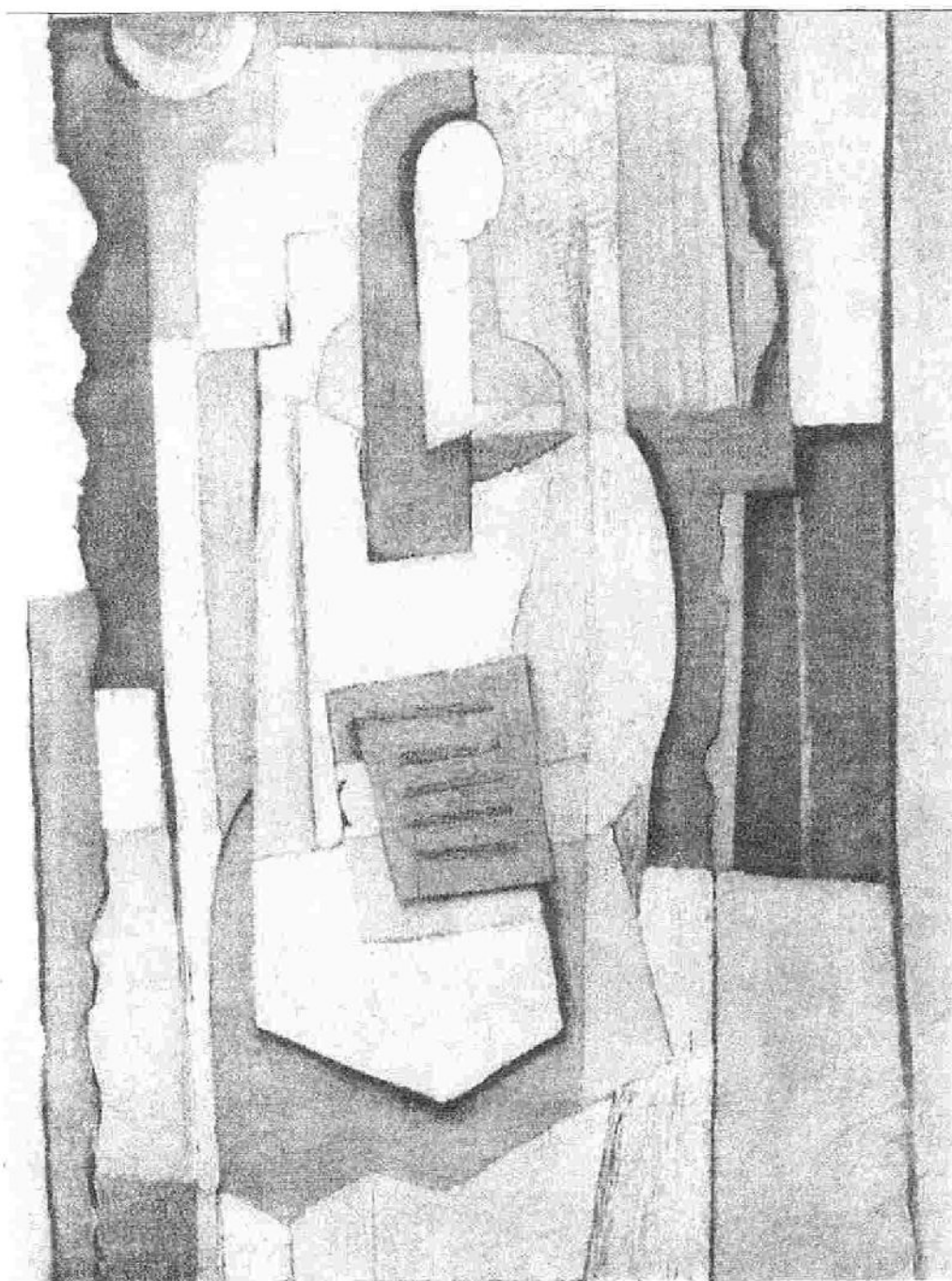
Použitá literatura:

- BYDŽOVSKÁ, L.: Český surrealismus 1929 - 1953. Praha: Argo. 1996
- BYDŽOVSKÁ, L.: Artificialismus. Pardubice - Karkovy Vary - Praha 1992
- GOMBRICH, E. H.: Příběh umění. Praha: Mladá fronta a Argo. 1997
- MARTIN, T.: Surrealisté. Přel. Brabcová, B. 1. vyd, Bratislava: Slovart. 2004
- MICHL, K.: Chvilé setkání, věčnost vzpomínky. 1. vyd. Praha: Kruh. 1976
- NEVŠÍMALOVÁ, S.: Poruchy spánku a bdění. Praha: Maxdorf. 1997
- NEZVAL, V.: Z mého života. 3. vyd. Praha: Čs. spisovatel. 1965
- NEZVAL, V.: Štyrská a Toyen. Praha: Fr. Borový. 1938
- POCHE, E. aj.: Encyklopedie českého výtvarného umění. Praha: Academia. 1975
- ŠTYRSKÝ, J.: Sny 1925 - 1940. 2. vyd. Praha: Argo. 2003
- ŠTYRSKÝ, J.: Emilie přichází ke mně ve snu. Praha: Torst. 2001
- ŠTYRSKÝ, J.: Poesie. Praha: Argo. 2003

Obrazová příloha



I. Jindřich Štyrský, Vítězslav Nezval a Toyen
fotografie kolem roku 1930

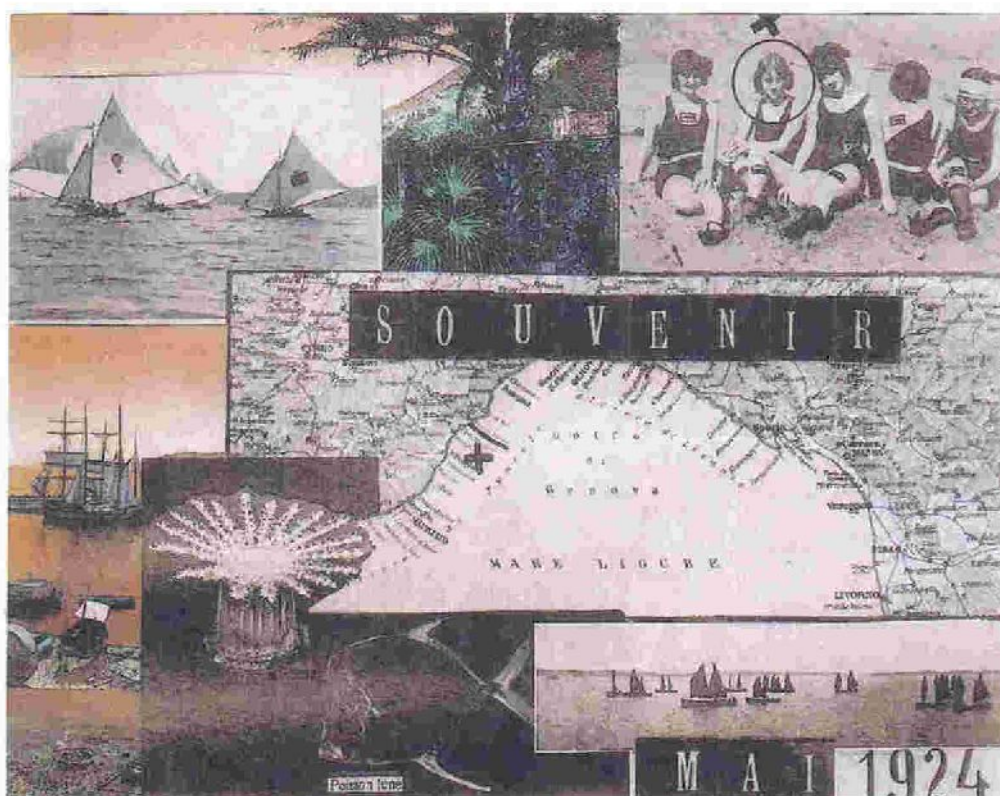


2. Zpěvačka, 1923

Jindřich Štyrský

olej, 62,8 x 46,7 cm

Moravská galerie, Brno

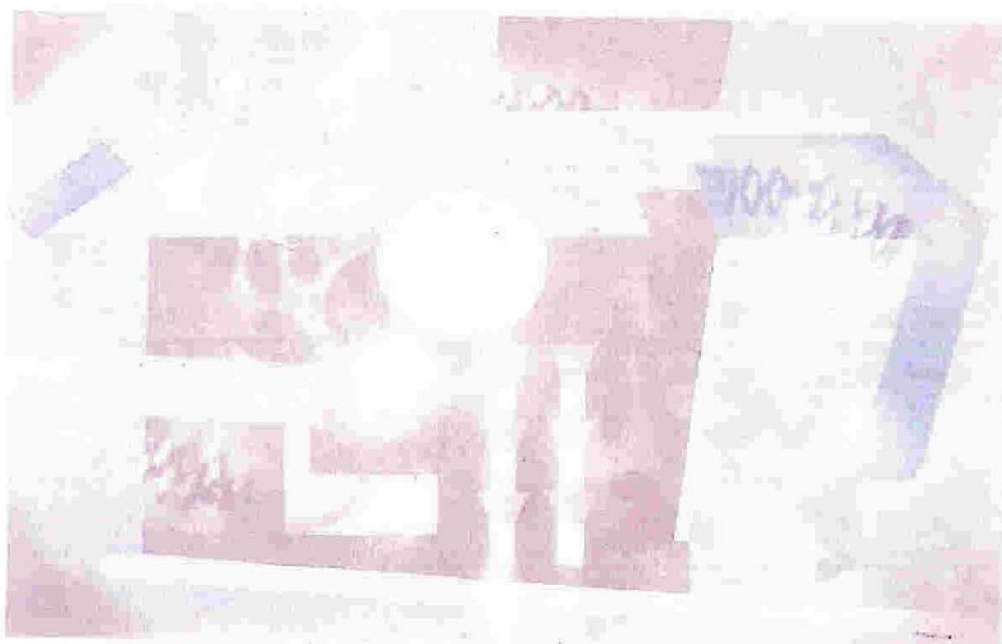


3. Souvenir, 1924

koláž, papír

23,9 x 30,2 cm

Národní galerie, Praha



4. Náměsíčná Elvíra, 1926

Jindřich Štyrský

olej

72,8 x 116 cm

Galerie výtvarného umění, Zlín



5. Protinožci, 1924

olej

100 x 81 cm

Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou



6. Rayogram, 1927

Man Ray

černobílá fotografie

soukromá sbírka

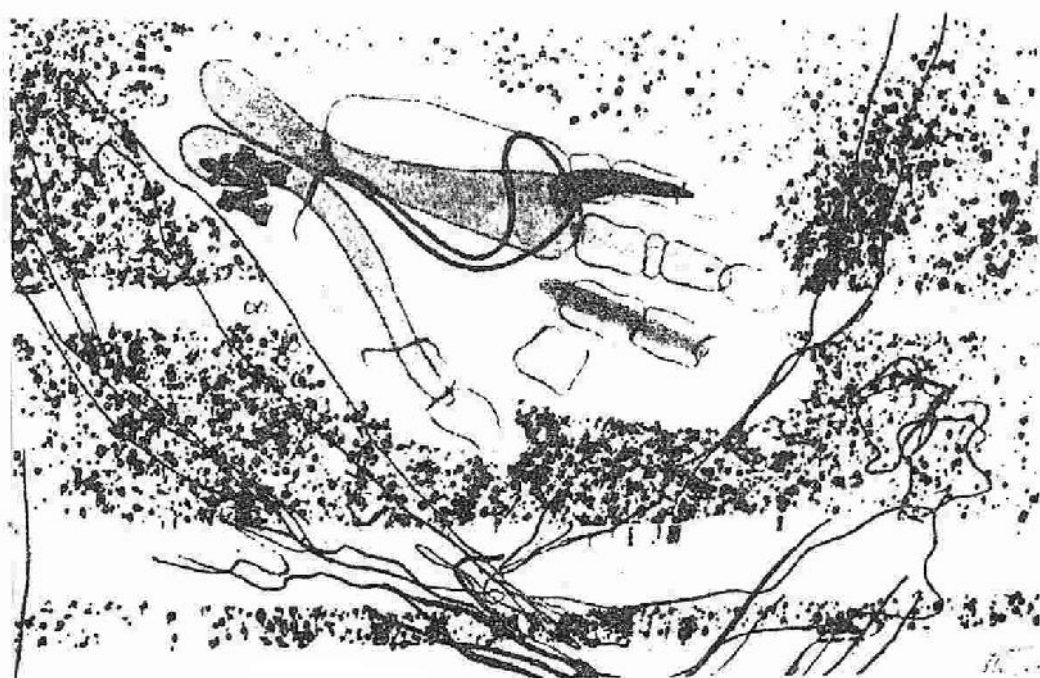


7. V mlze, 1927

olejová tempera

47 x 62,5 cm

Galerie výtvarného umění Cheb



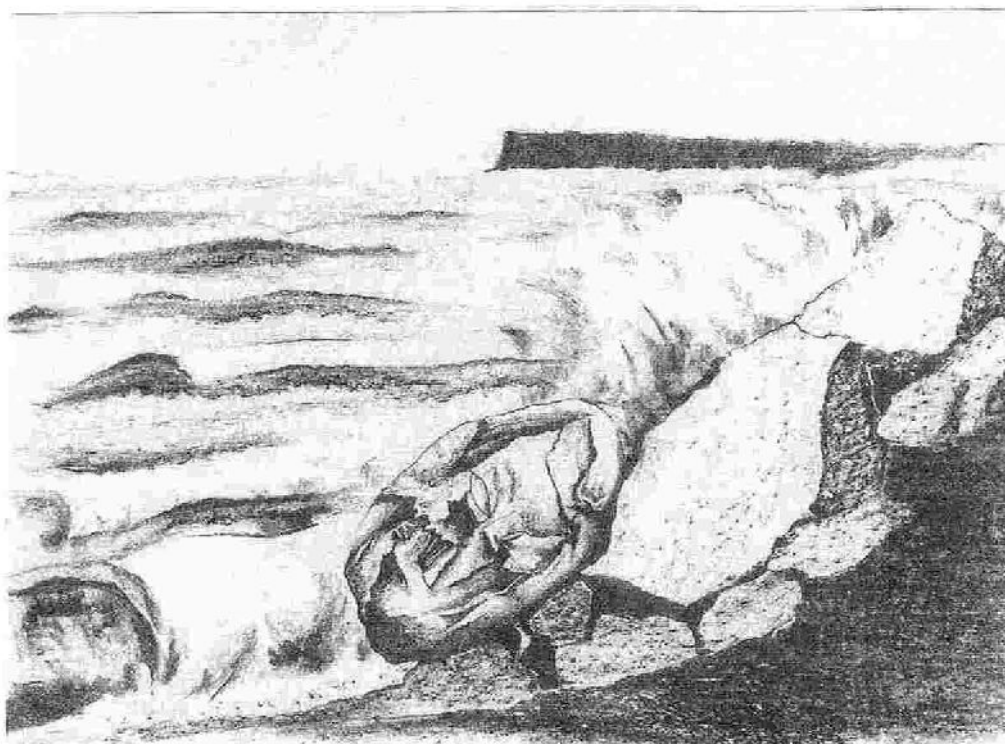
8. Ilustrace ke Zpěvům Maldororovým, 1928

Jindřich Štyrský

černá a červená tuš na kartonu

14,3 x 21,2 cm

Národní galerie Praha



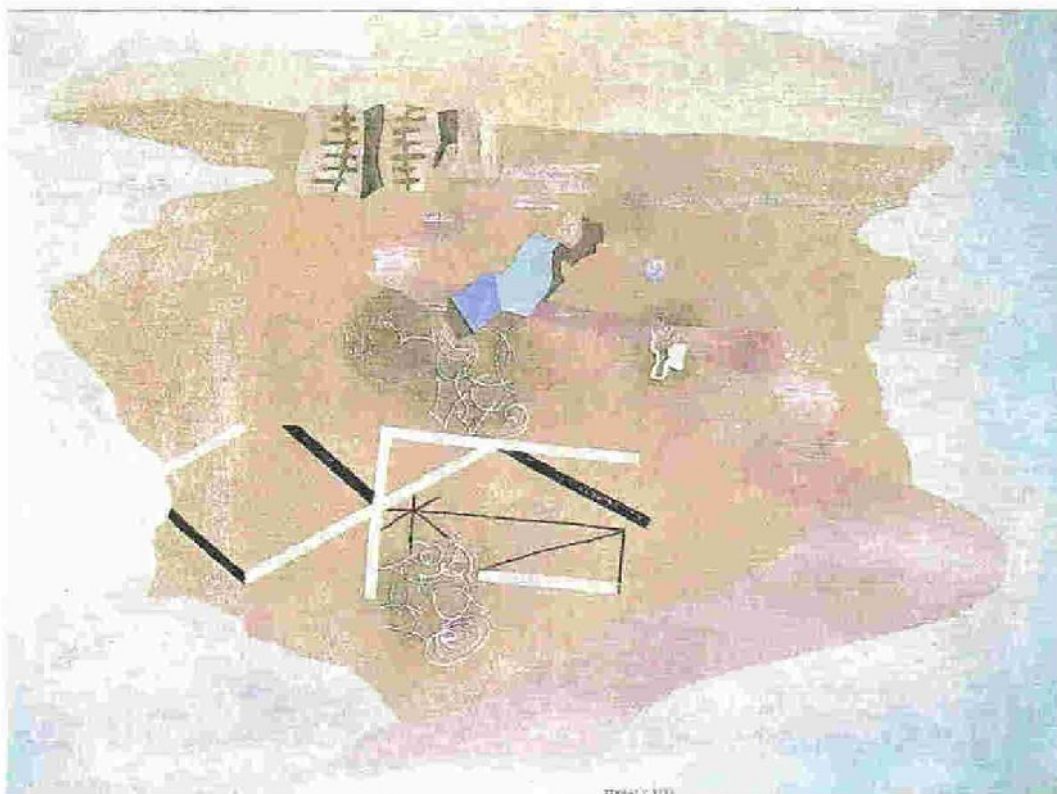
9. Kresba z Apokalypsy I., 1929

Jindřich Štyrský

kresba tužkou a frotáž na papíře

25 x 34,5 cm

Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou



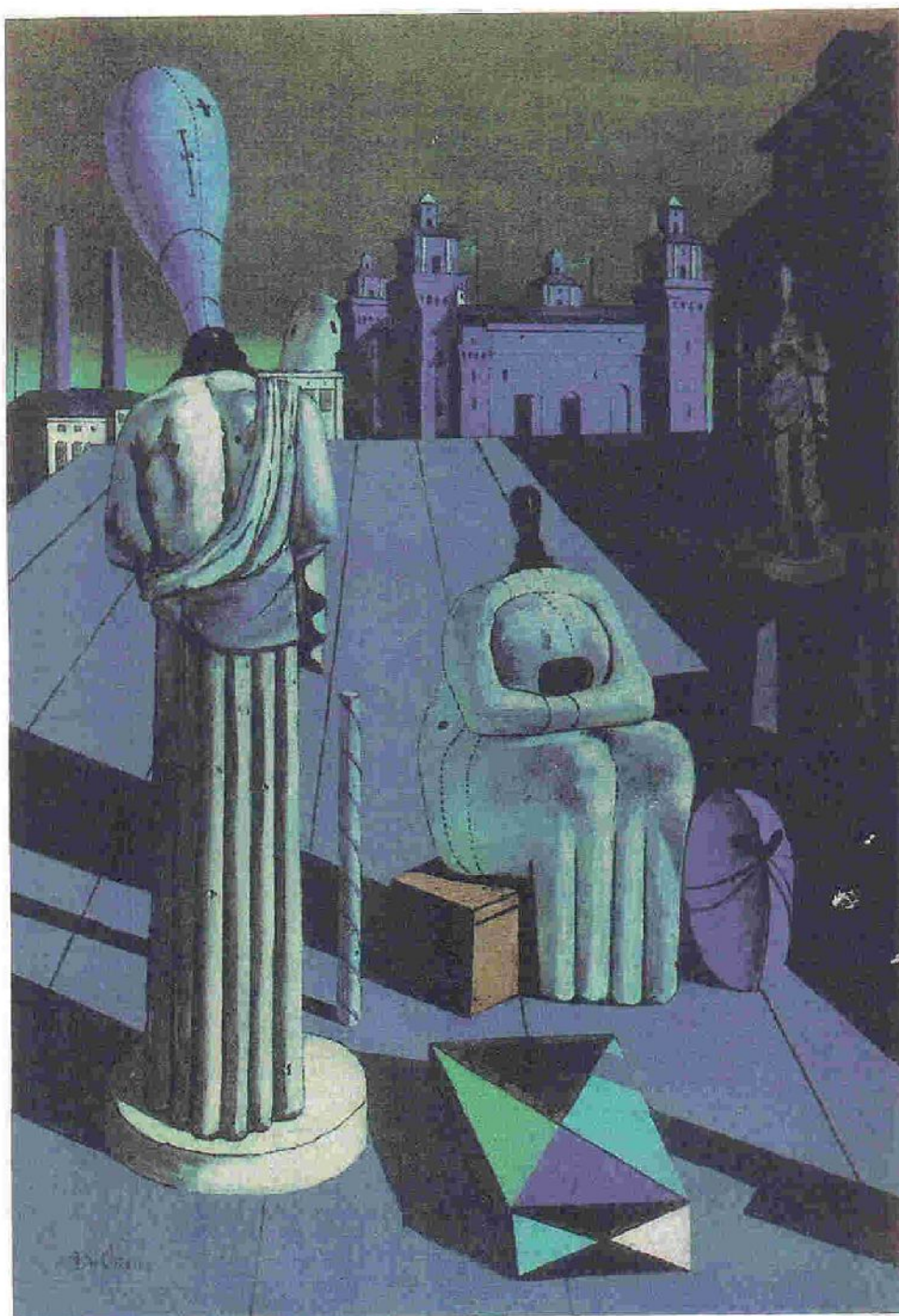
10. Nálezy na pláži, 1927

Jindřich Štyrský

olej

56 x 75 cm

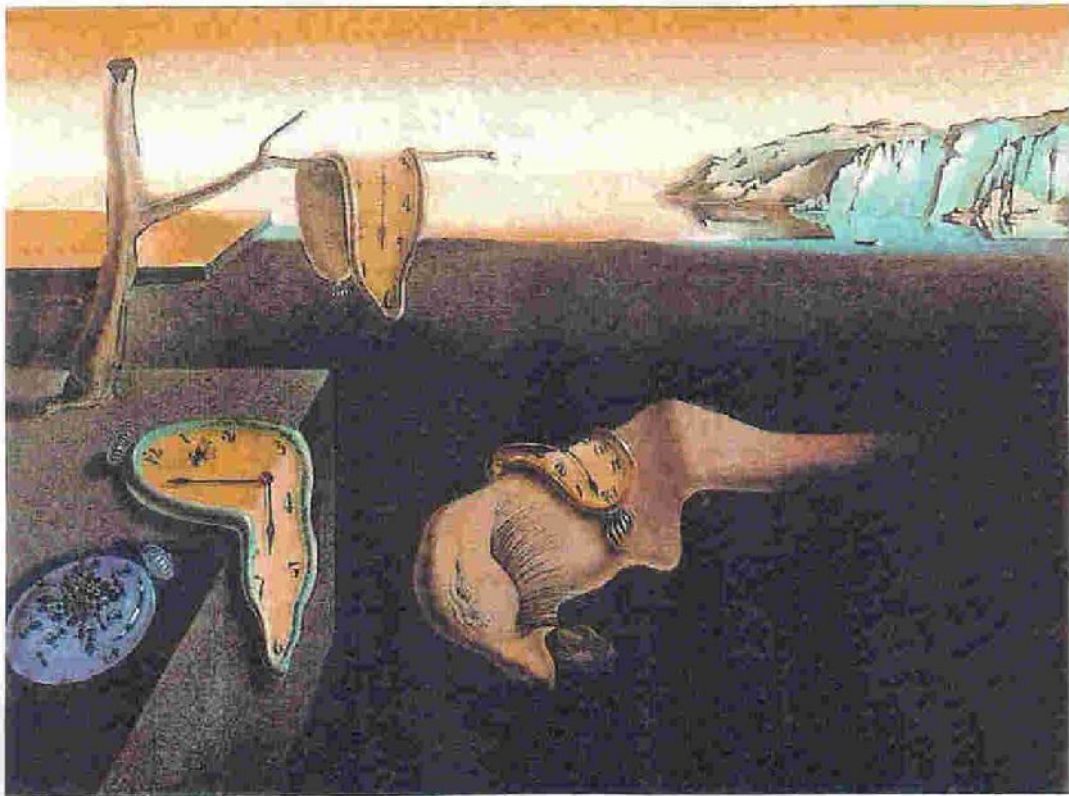
Galerie výtvarného umění Karlovy Vary



11. Znepokojivé múzy, 1925

Giorgio de Chirico

olej, 97 x 67 cm



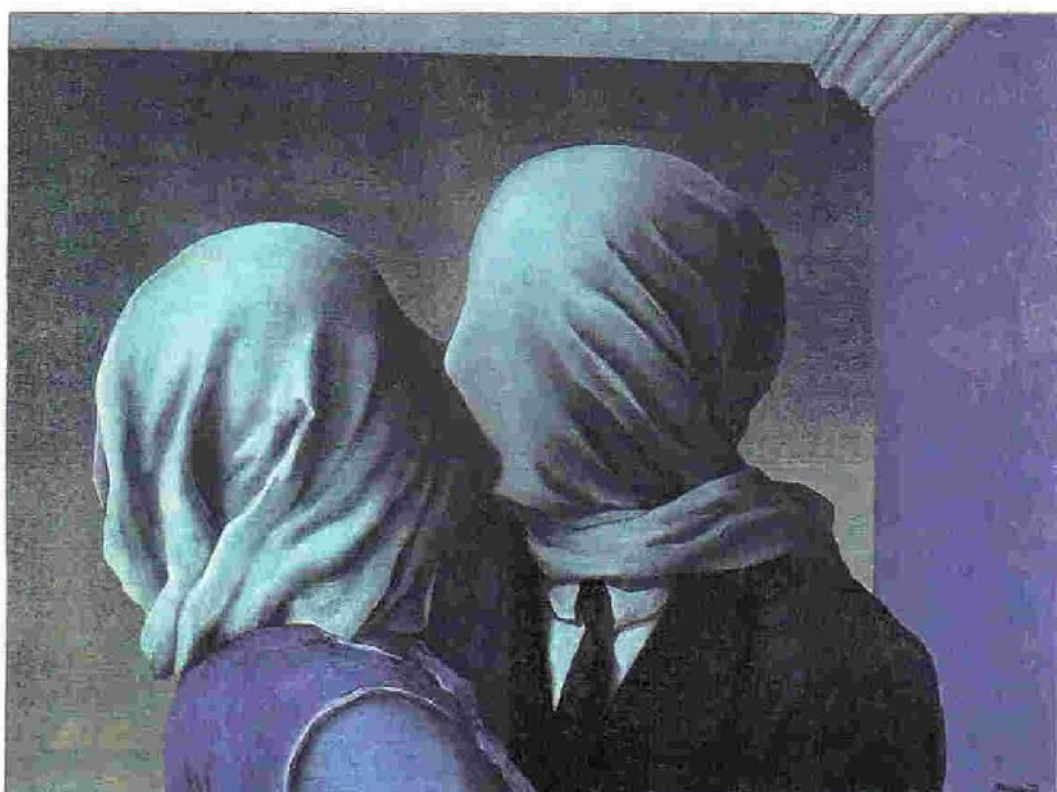
12. Neodbytnost paměti, 1931

Salvador Dalí

olej

24 x 33 cm

Muzeum of Modern Art, New York



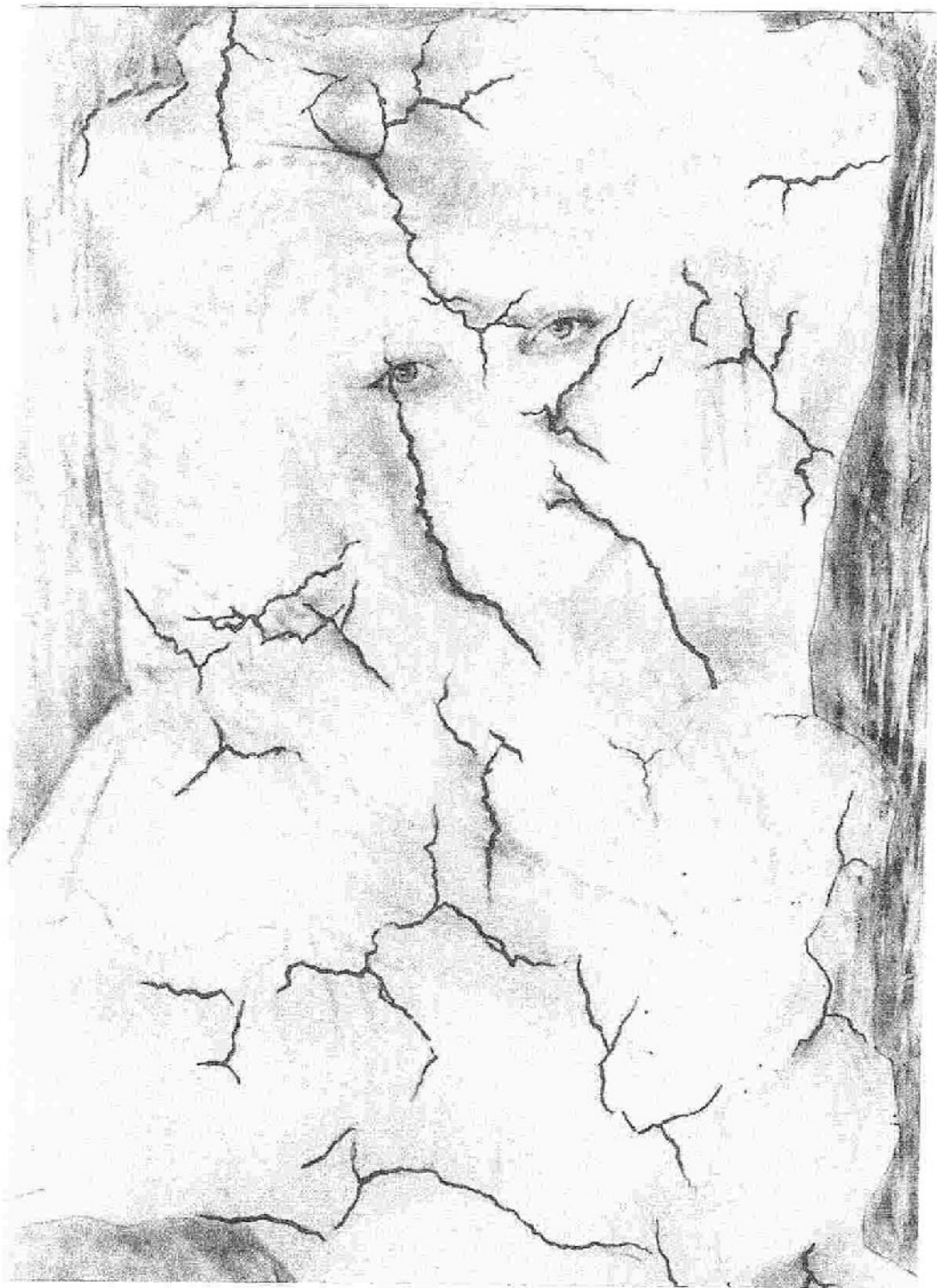
13. Milenci, 1928

René Magritte

olej

54 x 73 cm

soukromá sbírka



14. Podobizna mé sestry Marie, 1941

Jindřich Štyrský

kresba uhlem na papíře

55 x 38 cm



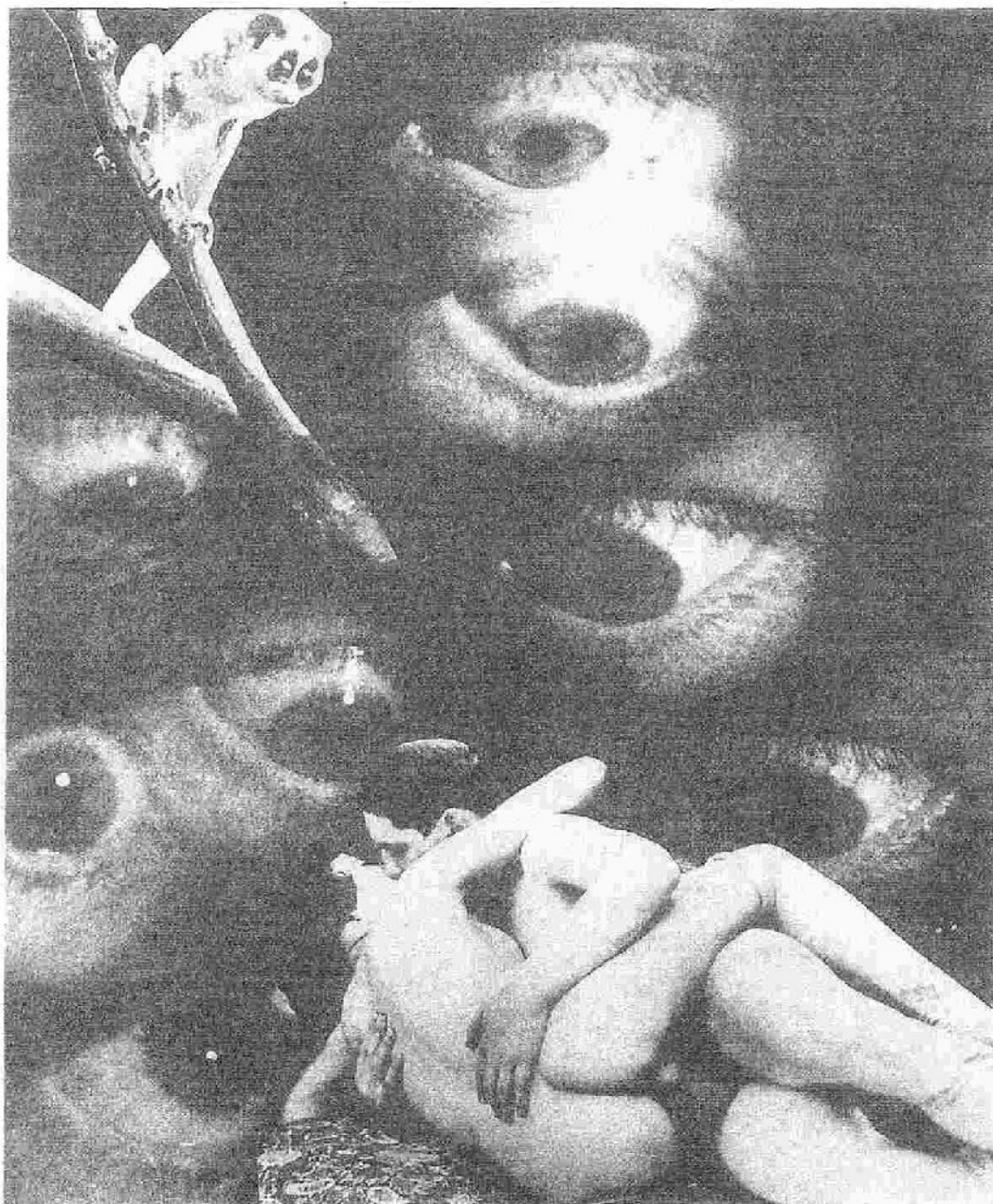
15. Emilie přichází ke mně ve snu I., 1933

Jindřich Štyrský

koláž, papír

35 x 25 cm

soukromá sbírka Paříž



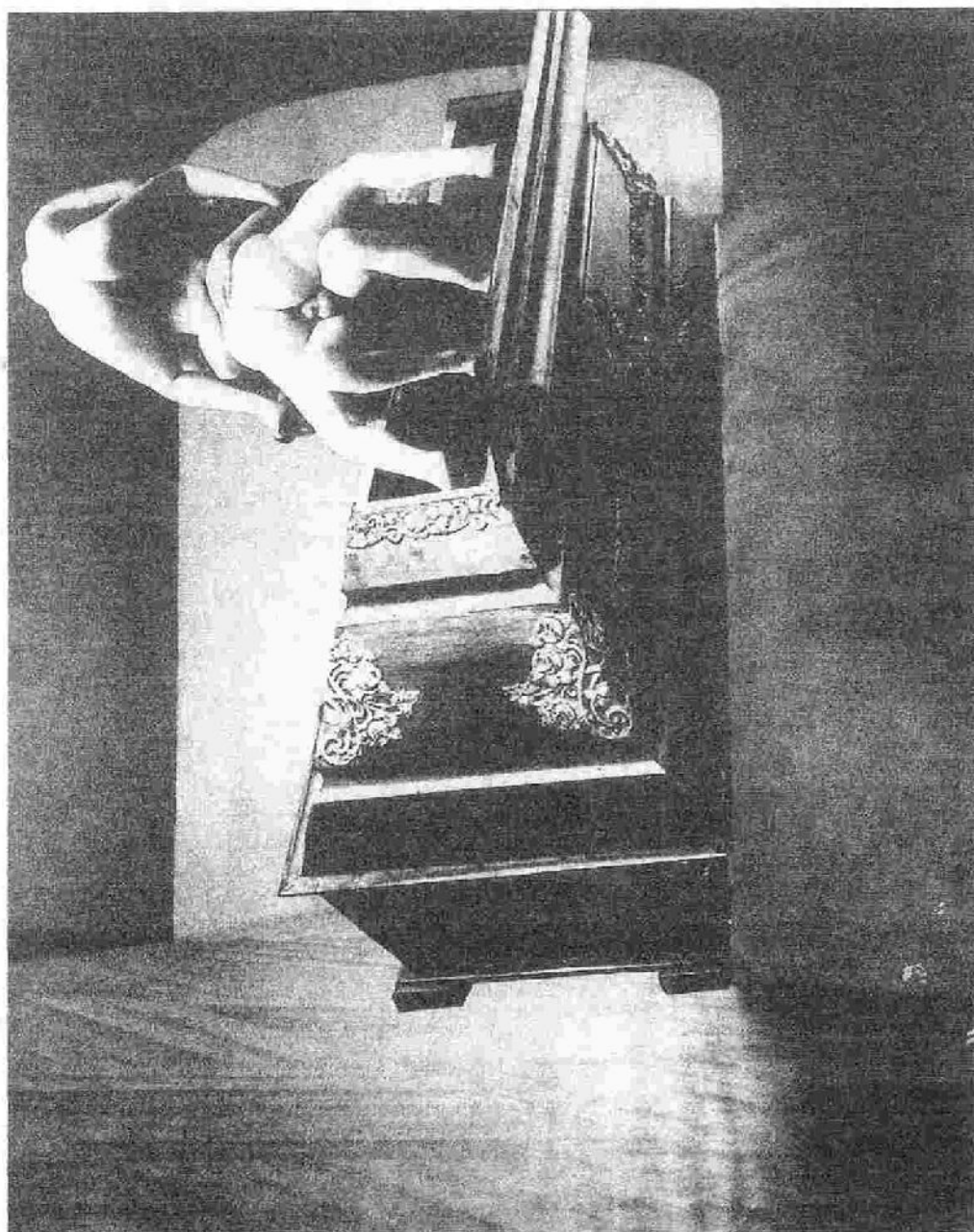
16. Emilie přichází ke mně ve snu II., 1933

Jindřich Štyrský

koláž, papír

35 x 25 cm

soukromá sbírka Paříž



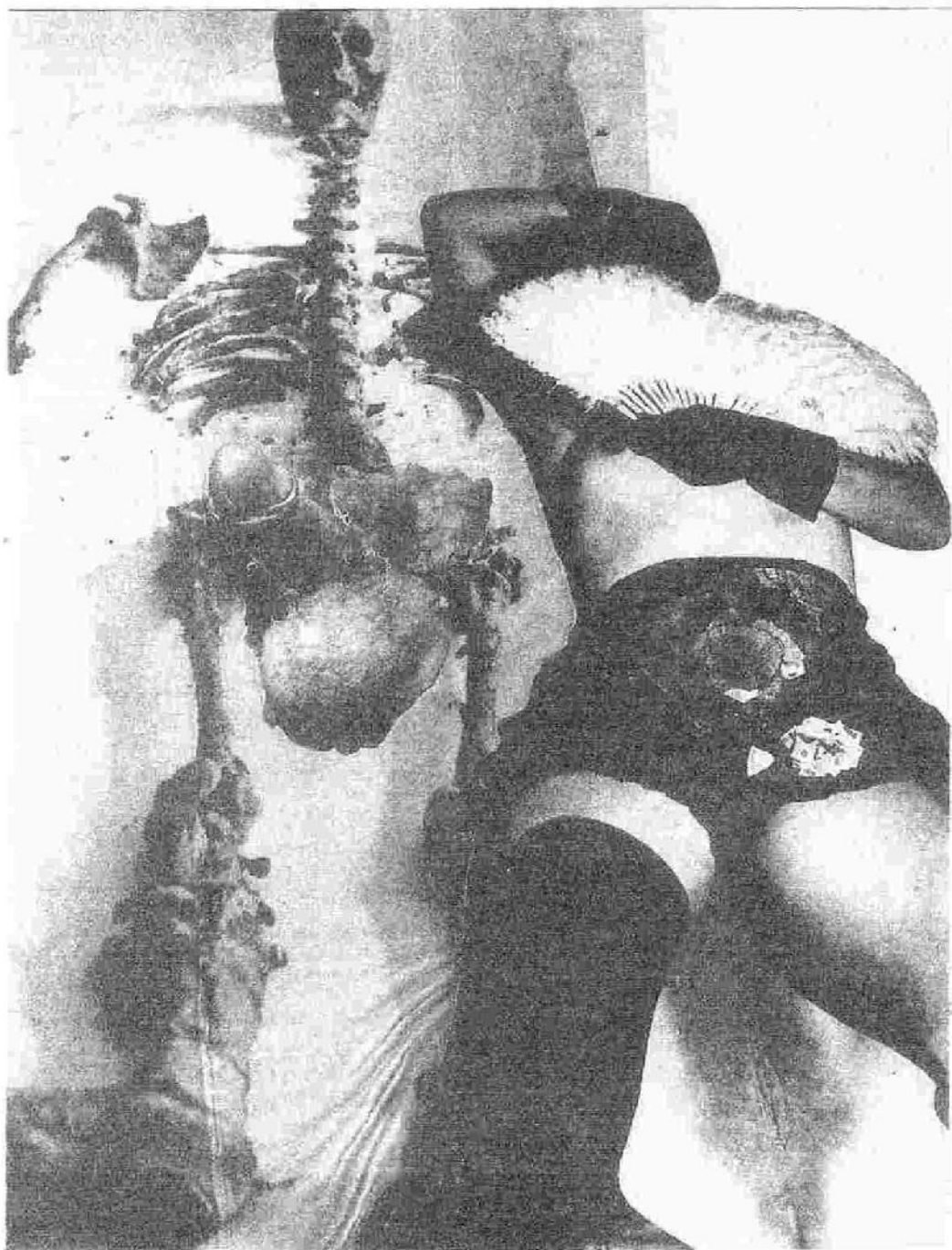
17. Emilie přichází ke mně ve snu III., 1933

Jindřich Štyrský

koláž, papír

35 x 25 cm

soukromá sbírka Paříž



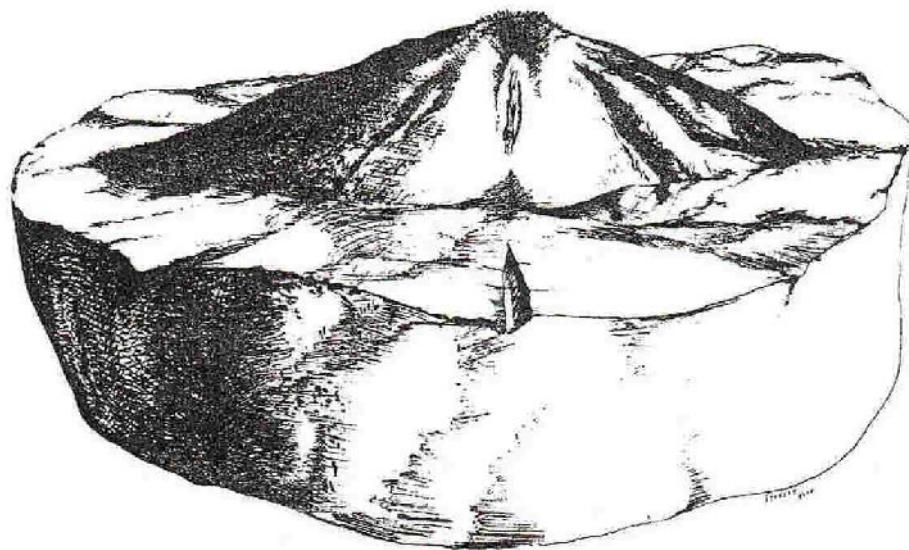
18. Emilie přichází ke mně ve snu IV., 1933

Jindřich Štyrský

koláž, papír

35 x 25 cm

soukromá sbírka Paříž



19. Sen o Matce - Zemi I., 1940

Jindřich Štyrský

tuš, papír

29 x 41 cm

soukromá sbírka Paříž



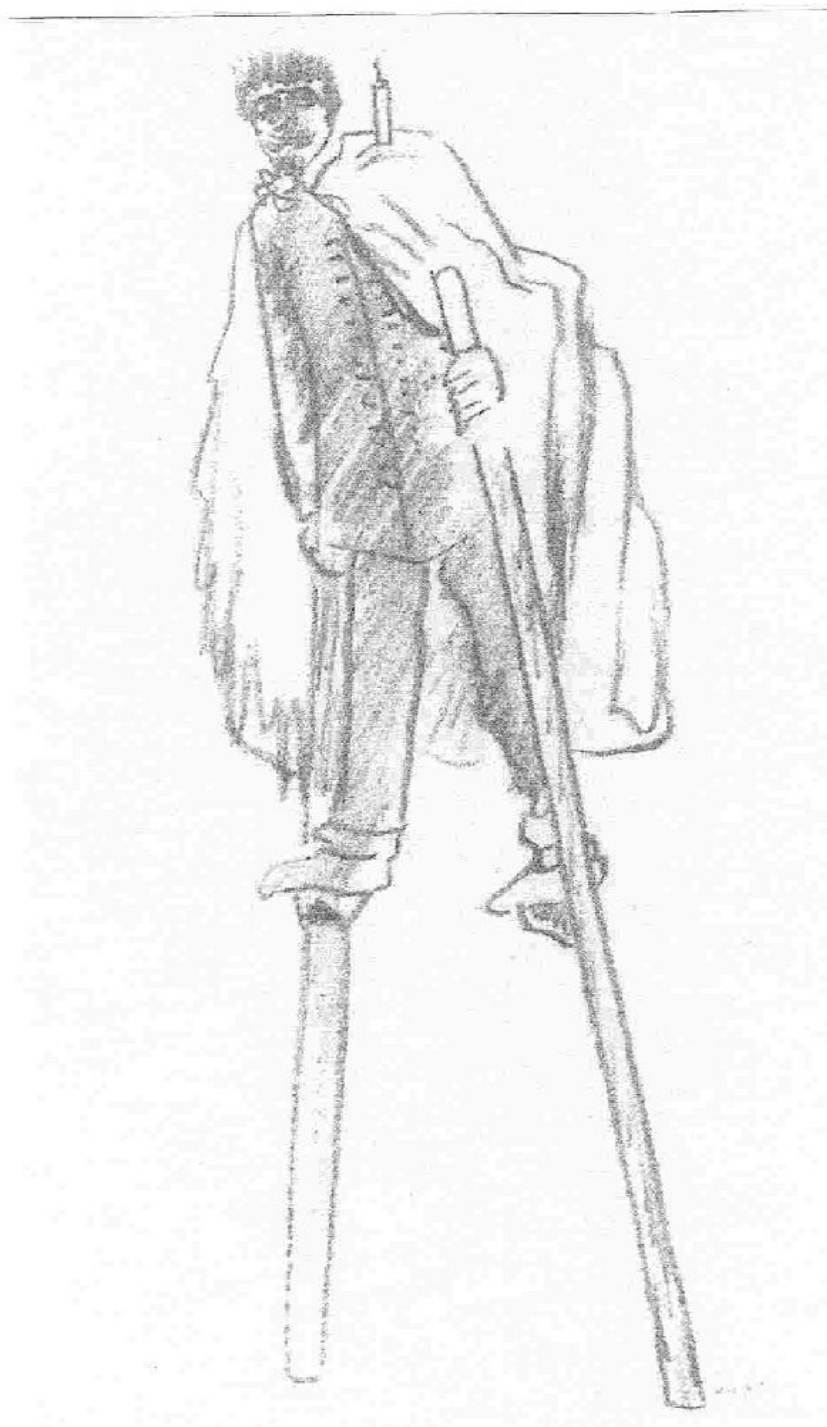
20. Po potopě

Jindřich Štyrský

tužka, uhl, žlutý podklad na kartonu

47,5 x 36,3 cm

Národní galerie Praha

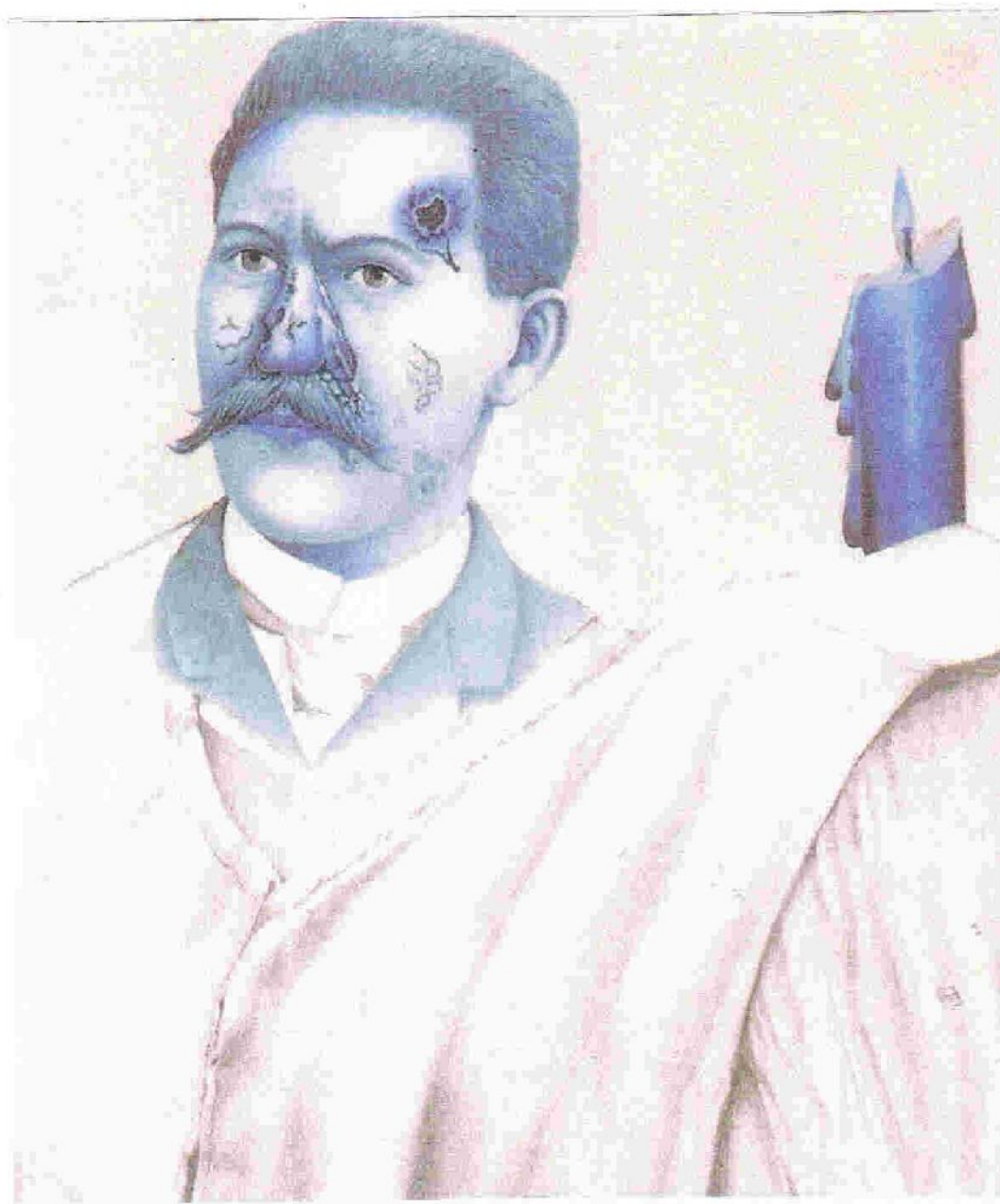


21. Sen o otci - druhý záznam snu, 1931

Jindřich Štyrský

kresba tužkou na papíře

24 x 13,7 cm

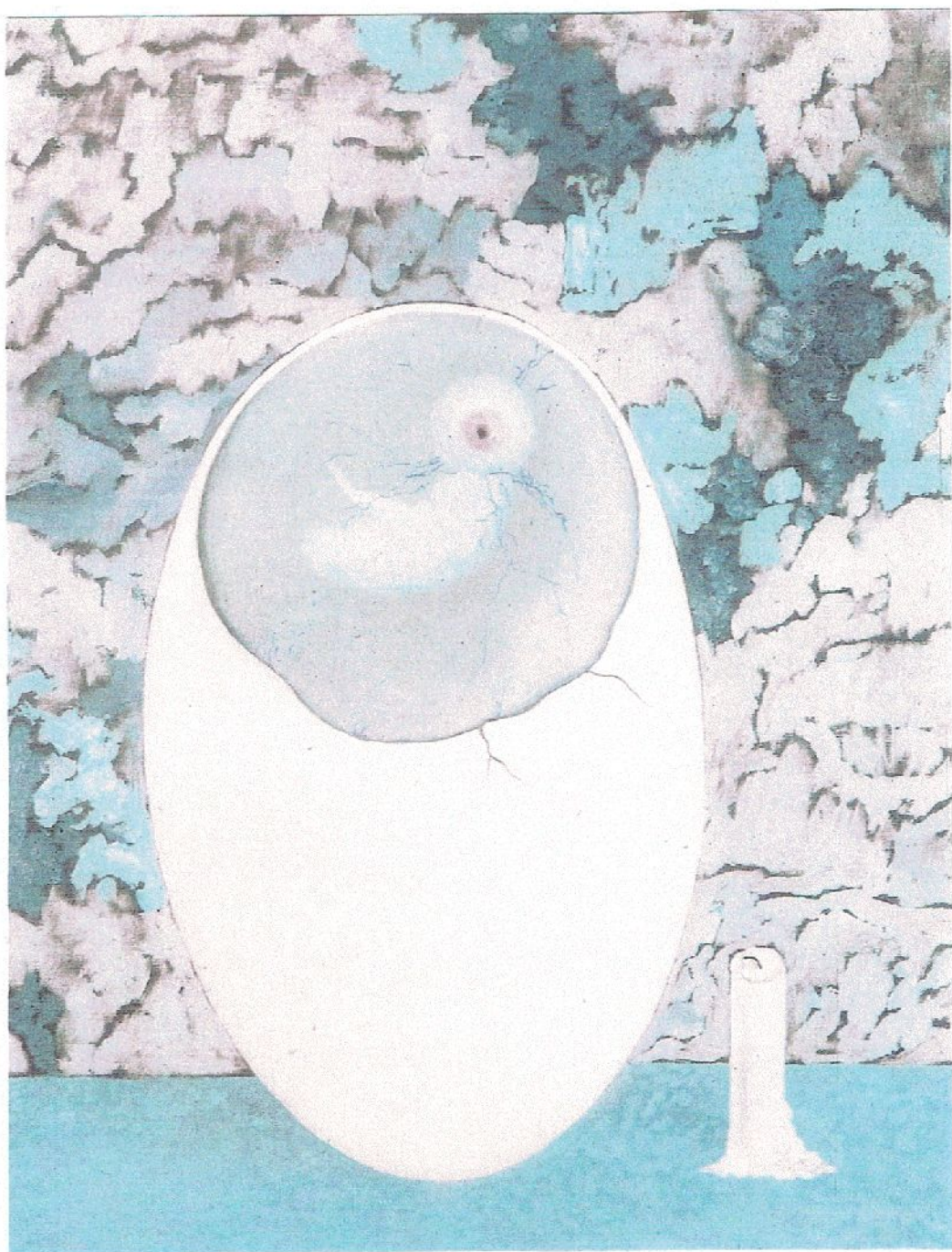


22. Můj otec, 1934

Jindřich Štyrský

koláž, papír

27,5 x 23 cm



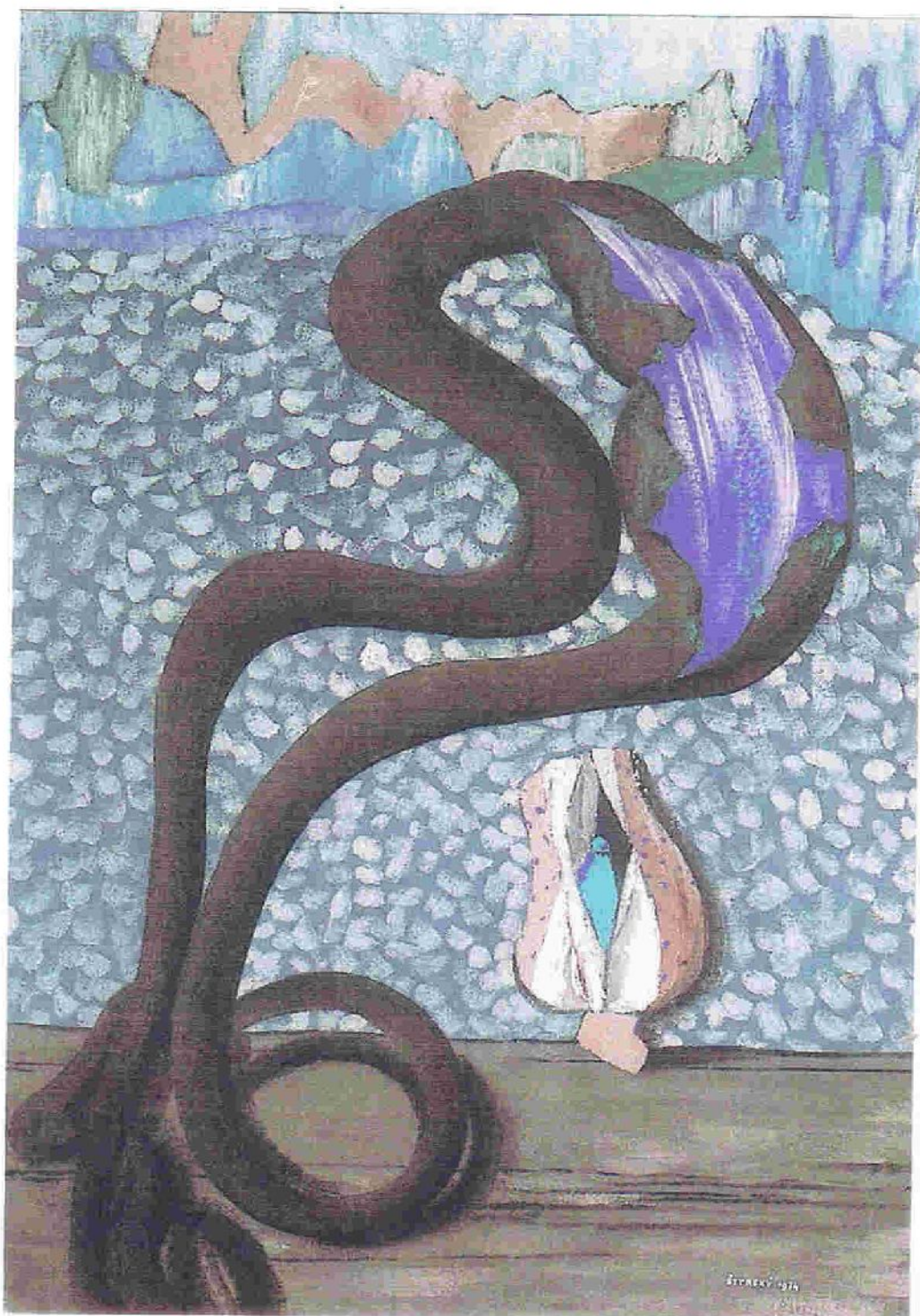
23. Proměna, 1937

Jindřich Štyrský

olej

66 x 50 cm

soukromá sbírka Praha

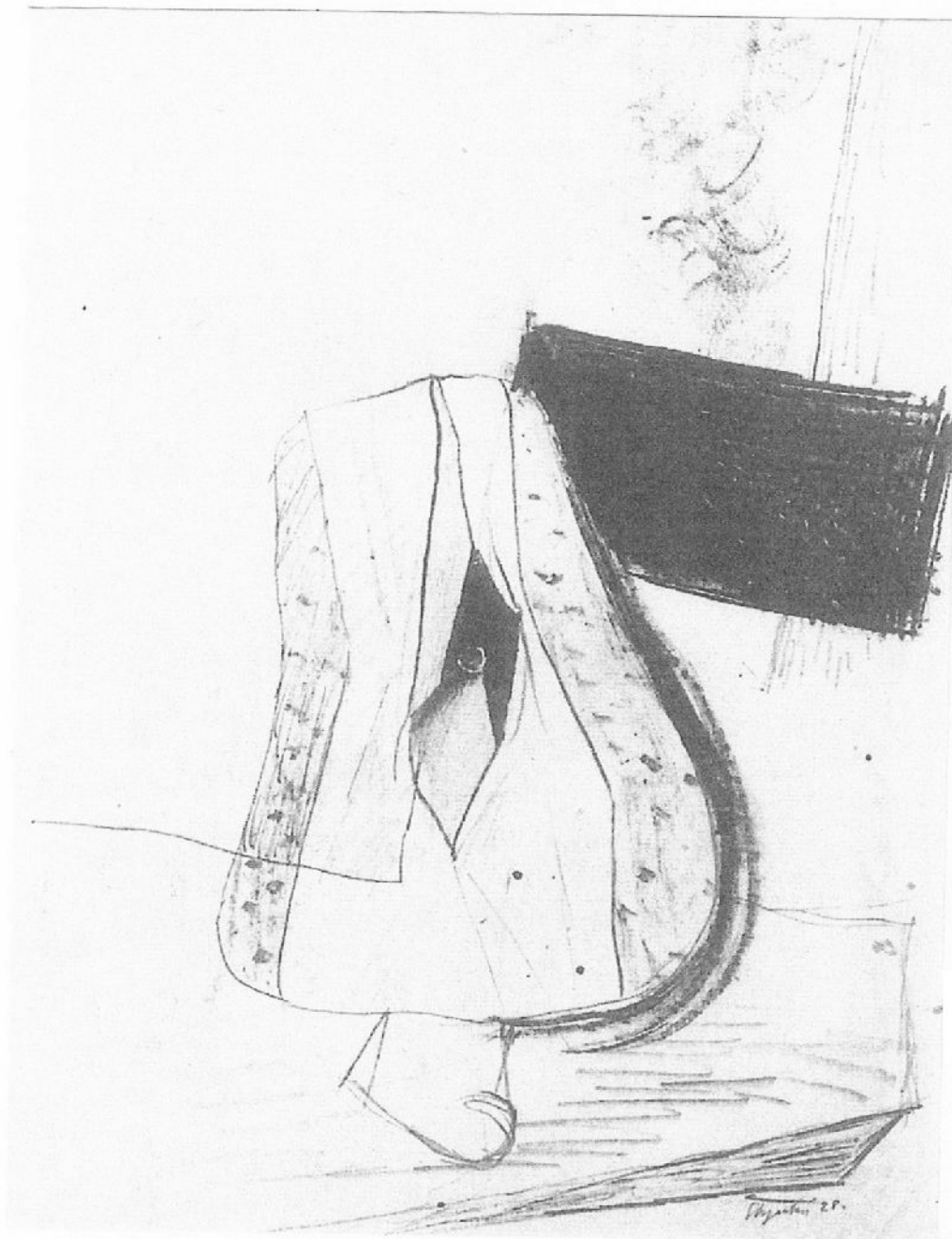


24. Hermafrodit, 1934

Jindřich Štyrský

olej

91 x 65 cm

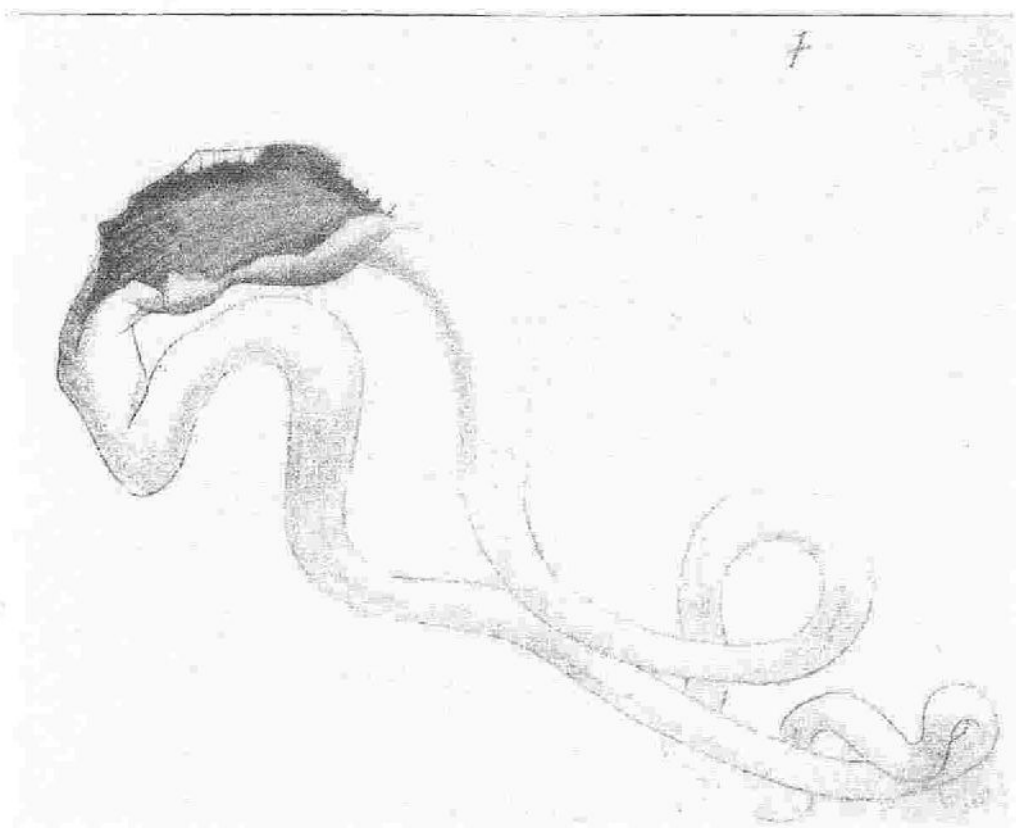


25. Podivuhodná hruška, 1928

Jindřich Štyrský

kresba tužkou a pastelkami na papíře

31 x 23 cm

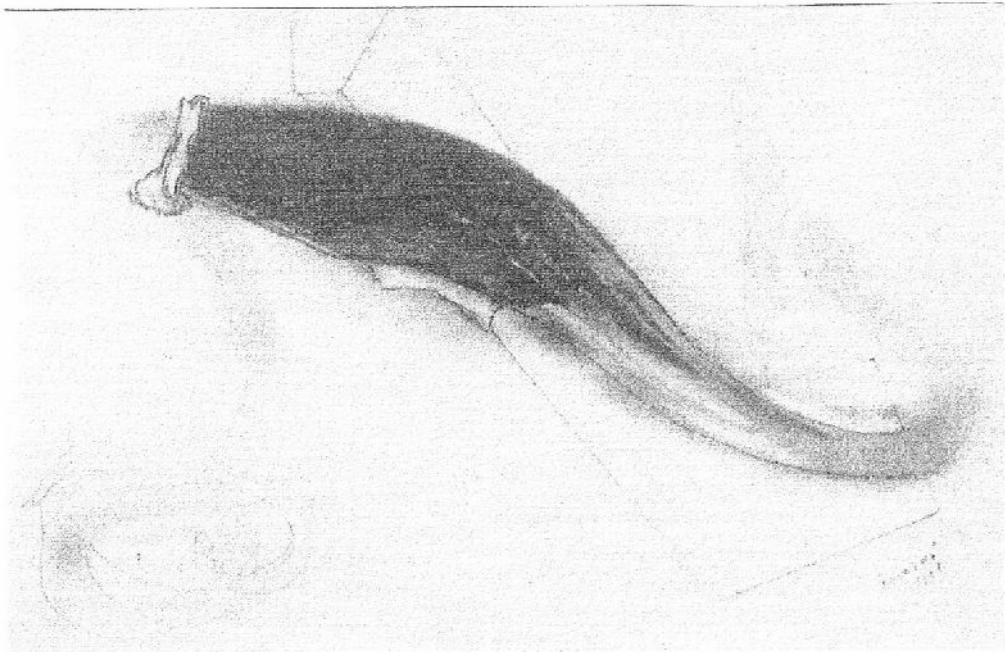


26. Had bez konce, 1931

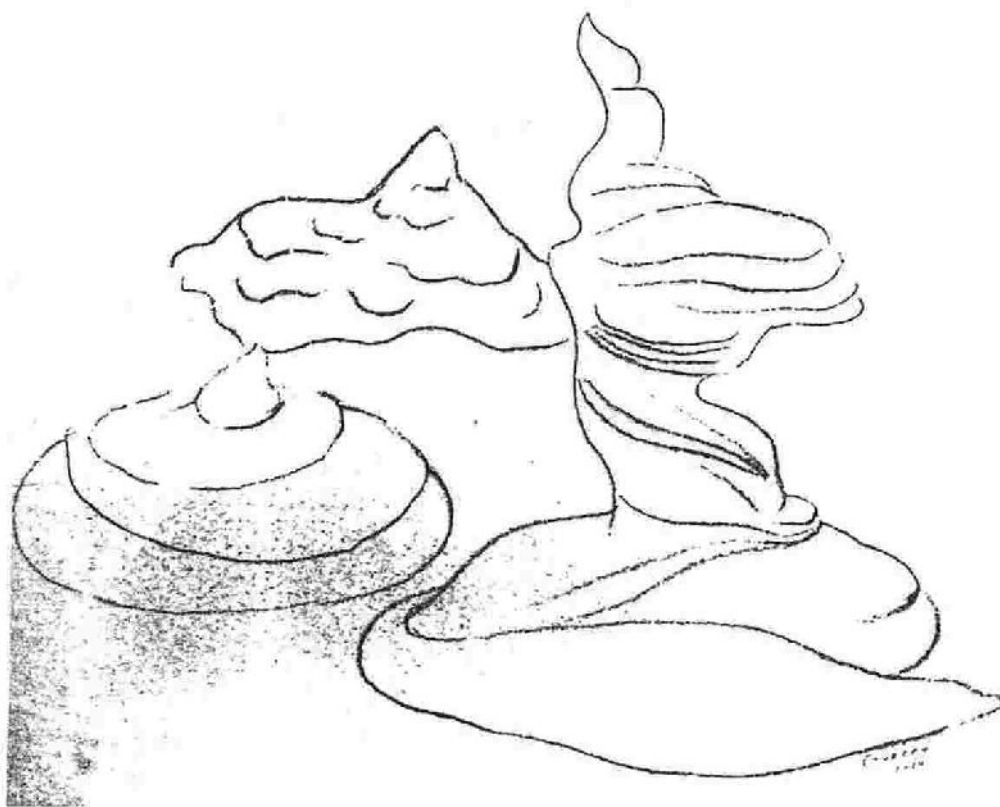
Jindřich Štyrský

kresba tužkou a pastelkami na papíře

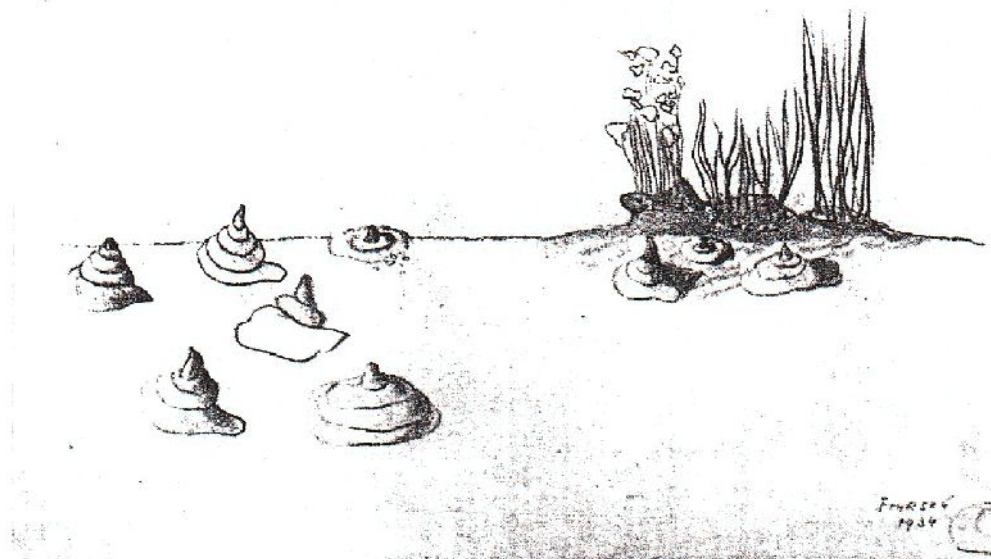
18 x 24 cm



27. Rozpáraný had, 1931
Jindřich Štyrský
kresba tužkou a pastelkami na papíře
15 x 23,5 cm



28. Záznam skatologického snu I., 1934
Jindřich Štyrský
kresba tužkou na papíře



29. Záznam skatologického snu II., 1934

Jindřich Štyrský

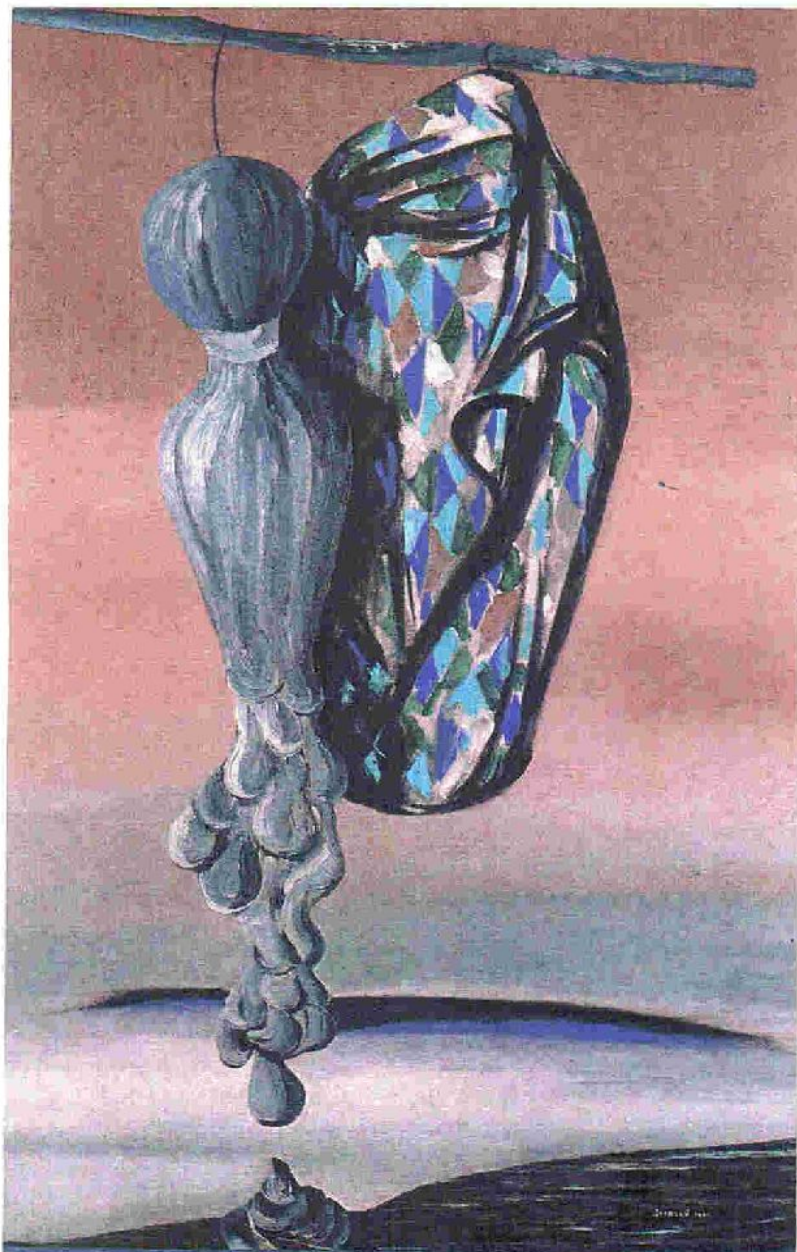
kresba tužkou na papíře



30. Záznam skatologického snu III., 1934

Jindřich Štyrský

kresba tužkou na papíře



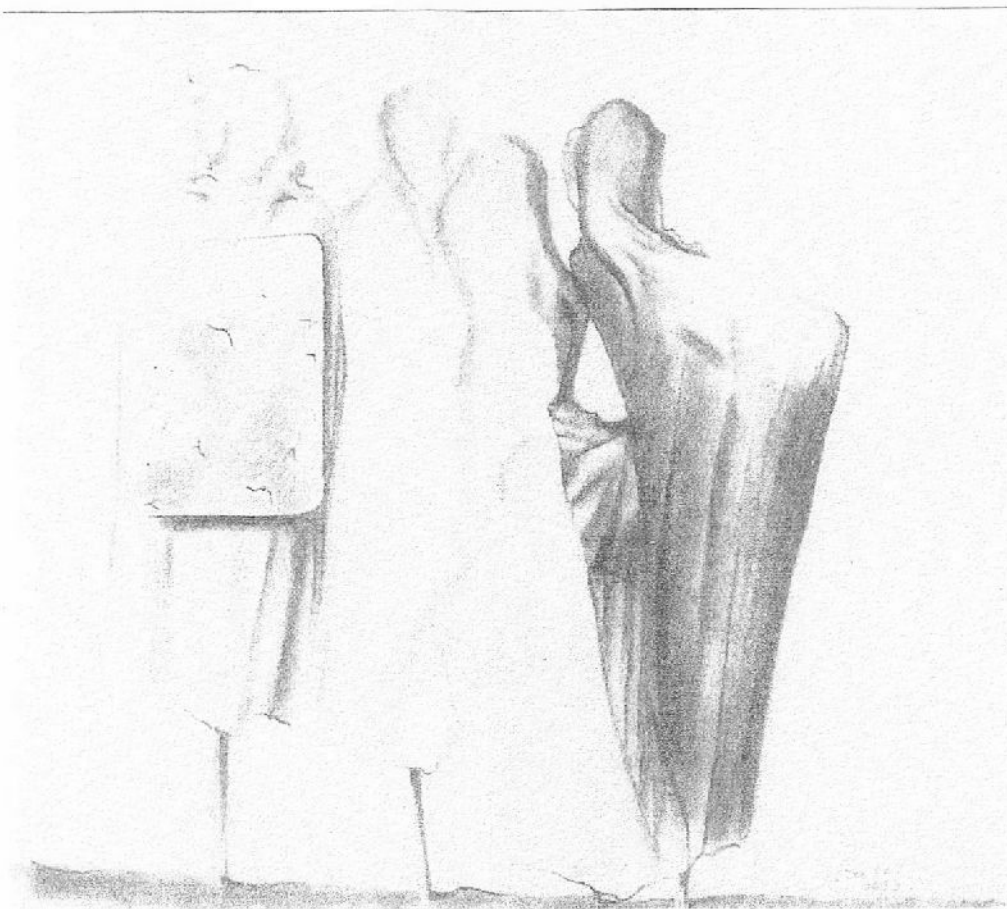
31. Člověk nesený větrem, 1934

Jindřich Štyrský

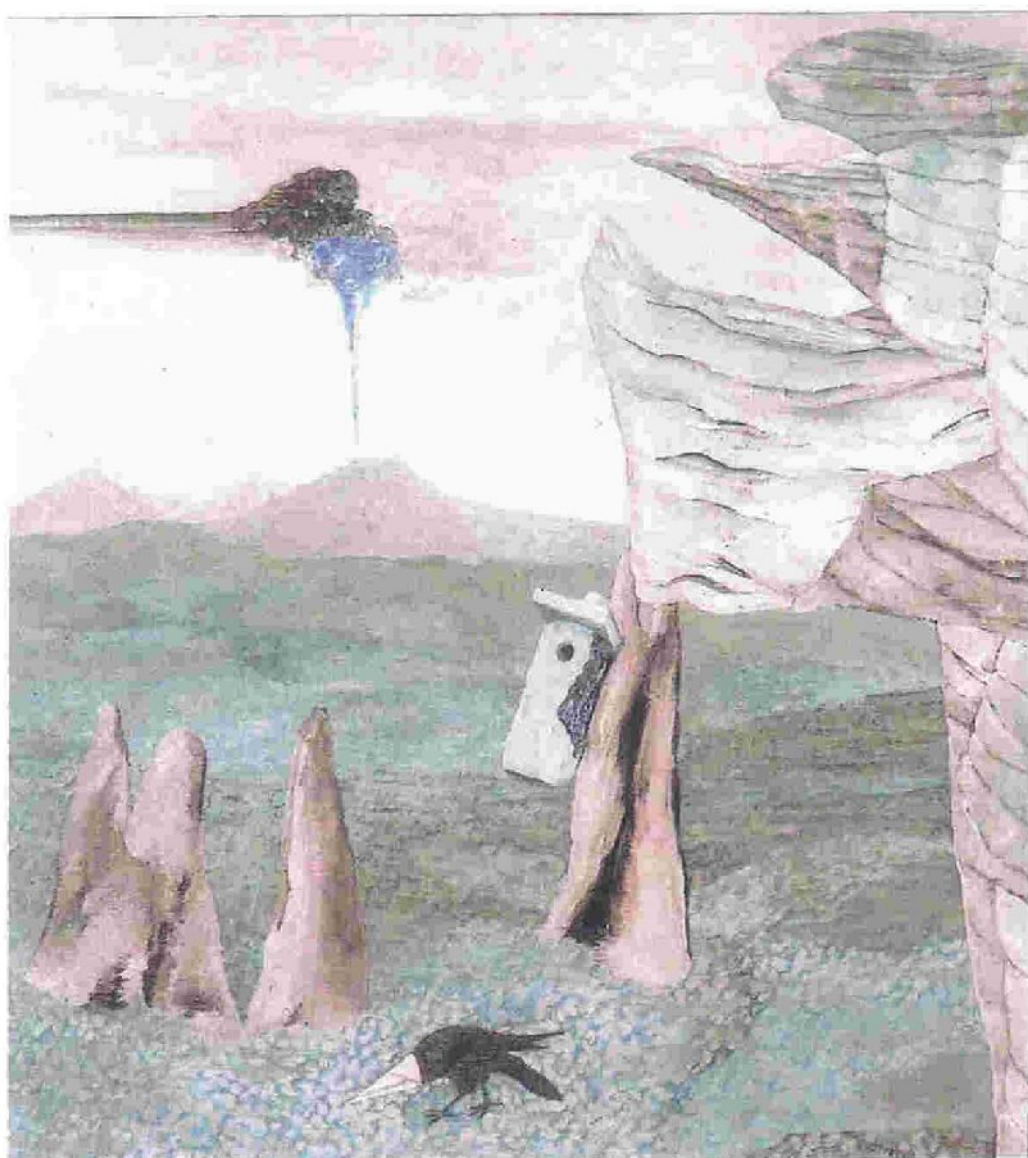
olej

100 x 65 cm

České muzeum výtvarných umění v Praze



32. Strašáci, 1933
Jindřich Štyrský
kresba tužkou na papíře
23,5 x 25,5 cm



33. Rok 1939, 1939

Jindřich Štyrský

olej

64 x 58 cm